

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Escultura



**EL ENCANTO DE LAS PEQUEÑAS COSAS:
VALORES ESCULTÓRICOS EN JOYERÍA**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Ana Arias Roldán

Bajo la dirección del doctor

José Luis Parés Parra

Madrid, 2009

ISBN: 978-84-692-7191-9

©Ana Arias Roldán, 2009

**EL ENCANTO DE LAS PEQUEÑAS COSAS:
VALORES ESCULTÓRICOS EN JOYERÍA**

Tesis Doctoral

Ana Arias Roldán

Director: Dr. D. José Luis Parés Parra

**Departamento de Escultura. Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense de Madrid. 2009**

La tesis doctoral *El encanto de las pequeñas cosas: valores escultóricos en joyería*, ha sido favorecida con la concesión de una licencia por estudios de un año de duración por parte de la Consejería de Educación.

A Fran.

Y a los alumnos de la Escuela de Arte 3: Joyería, Platería y Esmalte

Agradecimientos

Al Dr. D. José Luis Parés Parra, por dirigirme la tesis.

A mis padres y a mis hijos, por su estímulo y su cariño.

A toda la familia, por la ayuda que cada uno a su manera me ha ofrecido.

A Cándida, por dejarme colarme en su taller de joyería y asesorarme en cuestiones técnicas.

A Beatriz, por su atenta lectura del texto y sus indicaciones.

Índice

Introducción	9
1. La representación artística y práctica: una realidad ancestral	17
1.1. Las primeras formas útiles	21
1.2. Edad de los Metales: nuevas necesidades	23
1.3. Antiguas civilizaciones; formas y funciones atemporales	25
1.4. El arte útil de las culturas etnológicas	28
1.5. Manifestaciones artístico-prácticas en la actualidad	33
2. Joyería de naturaleza escultórica	55
2.1. La nueva joyería: evolución de la tradición a la innovación	61
2.1.1. El reflejo de la época	62
2.1.2. El valor de los materiales	68
2.1.3. Dentro y fuera de mercado	76
2.2. La joyería escultórica contemporánea	80
3. El cuerpo de las ideas	97
3.1. Cuando el contenido determina la forma	100
3.2. La experiencia plástica; labor de taller de jóvenes creadores	108
3.2.1. El modelado	110
3.2.1.1. El moldeado	112
3.2.1.2. La microfusión	115
3.2.2. El molde directo	122
3.2.3. La talla	124
3.2.4. Técnicas mixtas: combinación de modelado y talla	130
3.2.5. La construcción	133

4. Juegos de escala	141
4.1. La importancia del tamaño	145
4.2. Las proporciones en relación al cuerpo humano	171
4.2.1. La relación tamaño-función	171
4.2.2. El tamaño expandido: tamaño y espacio	180
4.3. Posibilidades que brinda el pequeño formato	196
4.3.1. El taller sobre la mesa	204
4.3.2. La seriación artística	214
 5. El escultor y la creación de joyas	 223
5.1. Julio González: orfebre y escultor	227
5.2. Las máscaras mínimas de Pablo Gargallo	252
5.3. El “hacer” artístico de Alexander Calder	267
5.4. Las medallas de Eduardo Chillida	284
5.5. Miguel Berrocal y la creación de híbridos	304
5.6. El afán experimental de Anthony Caro	316
 6. Aportación personal escultórica y de joyería	 335
6.1. Candela	338
6.2. La evolución de una idea: formas híbridas inspiradas en la naturaleza ..	340
6.2.1. Brotes y ramas	349
6.2.2. Líquenes y campo de margaritas	359
6.2.3. Semillas de invierno y rizomas	367
 7. Conclusiones	 375
 8. Referencias bibliográficas	 387
8.1. Monografías	389
8.2. Catálogos y otras publicaciones	393
8.3. Documentos electrónicos	396
8.4. Índice de ilustraciones	397

INTRODUCCIÓN

Introducción

En la actualidad, junto a la joyería convencional se desarrolla un tipo de joyería que, al igual que otras artes, se extiende por territorios que tradicionalmente le son ajenos, confluyendo en ellos con otras disciplinas artísticas de las que se nutre o con las que interactúa; se trata de un tipo de joyería que ha ampliado su identidad situándose más allá de su definición tradicional.

En ocasiones la escultura y la joyería se aproximan de tal manera que se difuminan los contornos que definen ambas materias. Pueden ser como dos hermanas, a veces de la mano, en ocasiones enfrentadas, pero siempre próximas.

El punto de partida de esta tesis doctoral fue descubrir que hay puntos comunes entre las dos disciplinas, así como ciertas afinidades entre escultores y joyeros: con este trabajo de investigación pretendemos poner al descubierto la relación existente entre las ramas escultórica y de joyería, determinar hasta qué punto se hallan hermanadas.

Por otro lado, dado que no existe un trabajo de investigación en el que se vincule la escultura y la joyería, con este estudio pretendemos aportar luz sobre un tema ignorado hasta el momento, así como dejar una vía abierta a futuras investigaciones a través de su consulta.

Esta tesis doctoral sigue un hilo que, durante un tiempo determinado recorre las distintas cuestiones o planteamientos que nos suscita el tema que nos ocupa; con ello trenzamos un estudio organizado en ocho capítulos ordenados como se expone a continuación.

Los puntos en común que acercan la escultura y la joyería son numerosos; como veremos a lo largo de este estudio, ambas materias comparten los temas, la forma, el volumen, la textura, las técnicas, los materiales o los procesos. Sin embargo, debido al aspecto funcional que desempeña la joyería -el servir de adorno- la mayoría de la gente ve esta disciplina como parte del diseño, alejándola de las bellas artes.

¿Podemos considerar la funcionalidad un motivo justificado para que se dé hoy en día un distanciamiento entre la escultura y la joyería?

Algunos creemos que no; a través de este trabajo de investigación recordamos que la función práctica también es un valor que posee la escultura, y que existe un tipo de joyería que va más allá de ser un simple adorno personal.

Para ello, en el primer capítulo exponemos paralelamente algunos ejemplos de escultura funcional y de joyería artística realizados por el hombre prehistórico o en las más antiguas civilizaciones, demostrando su existencia desde el momento en que surgen las primeras manifestaciones artísticas.

Concluimos el apartado con la muestra de distintas creaciones artístico-prácticas contemporáneas; a través de ejemplos de escultura utilitaria observamos la evolución de la escultura a lo largo del de los siglos XX y XXI; así mismo, constatamos la progresiva apertura del lenguaje escultórico y del arte en general.

Con todo ello trataremos de esclarecer si el aspecto funcional puede influir a la hora de valorar artísticamente una obra, sea escultura o joya.

Una vez recordados los inicios y revisado las últimas tendencias, pasamos en el segundo capítulo a reflejar la evolución que experimenta la joyería a lo largo del siglo XX y principios del XXI, así como a presentar una rama de la joyería muy próxima a la escultura: la joyería escultórica realizada

por joyeros, un tipo de joya que, en ocasiones, deja de ser un mero elemento de adorno para convertirse en un medio para la difusión de mensajes y la expresión de sentimientos. Esta nueva joyería irrumpe en los terrenos artísticos y escultóricos y, con ello, en la historia del arte más reciente.

En un nuevo apartado centramos la investigación en la actualidad más inmediata y destacamos nuevas afinidades entre escultores y joyeros en cuanto a la «manera de hacer». Por un lado diferenciamos ejemplos de creaciones escultórica, arquitectónica y de joyería en las que sus autores siguen los dictados del arte conceptual; más adelante dirigimos nuestra atención hacia otra manera diferente de crear, aquella en la que prima la materia y la experimentación con ella: a través de la muestra de distintos ejemplos de joyería artística elaborada por jóvenes creadores en el taller de modelado de la Escuela de Arte 3 de Madrid, exponemos el tipo de materiales, los procesos técnicos y los procedimientos utilizados, permitiéndonos constatar nuevas coincidencias entre la labor escultórica y de joyería.

En el capítulo cuarto abordamos la cuestión del tamaño, un tema relevante en nuestro estudio dado el carácter íntimo de la joyería. ¿Por qué nos resulta tan fácil admirar las construcciones artísticas de determinados arquitectos y sin embargo nos cuesta tanto reconocer el valor artístico de determinadas piezas de joyería? ¿Hasta qué punto es determinante el tamaño?

A lo largo de este capítulo reflexionamos sobre el concepto del tamaño y su repercusión en la obra con el propósito de despejar estas dudas: comenzamos haciendo un repaso de la escultura del siglo XX atendiendo a su tamaño en busca de los motivos que inducen a los escultores a crear

en una u otra escala; a continuación, y teniendo como referente las medidas del cuerpo humano, destacamos dos aspectos que influyen significativamente en las medidas y proporciones de las representaciones escultórica y de joyería: la función y el espacio. Por último, desde el punto de vista escultórico analizamos comparativamente la labor creadora de volúmenes impactantes e íntimos, tratando de identificar las ventajas y particularidades del trabajo en el formato mínimo.

Si en el segundo apartado presentamos la joyería escultórica realizada por artistas joyeros, en el siguiente capítulo -el quinto, de título “El escultor y la creación de joyas”- mostramos la creada por escultores; unos autores cuya obra se distancia cronológicamente, incluso un siglo, que poseen estilos diferentes y se relacionan con la joyería de muy distinta manera, pero que comparten el interés por el mundo de las formas menudas, la joyería. A través del estudio y la confrontación de esculturas y joyas de estos escultores, conoceremos la diferente relación que cada uno mantiene con la joyería, comprobaremos si se corresponde con su escultura y si podemos considerar que la joyería es un medio apropiado para la recepción y la transmisión de las inquietudes artísticas.

En el sexto capítulo se incluye una aportación personal escultórica y de joyería realizada paralelamente al trabajo de investigación teórico, que surge como consecuencia de este estudio y que no hace más que poner en práctica algunos de los planteamientos y cuestiones objeto de esta investigación; tomando la inspiración del mundo natural atendiendo a su forma y al espacio en el que se desenvuelve, elaboramos distintas propuestas escultóricas y de joyería: con esta obra ofrecemos al lector una creación híbrida, una serie de piezas en las que la escultura y la joyería se aúnan.

En un nuevo apartado, el séptimo, se recoge el fruto de todo este análisis: las conclusiones que se desprenden de cada capítulo, con las que se pretende dar respuesta a las cuestiones planteadas a lo largo del mismo.

Paralelamente al desarrollo de este proyecto, elaboramos un banco de imágenes relacionado con los temas investigados, así como una bibliografía donde se refleja el conjunto de autores y obras que nos han servido de consulta a lo largo del trabajo; todo ello se ordena en el octavo y último capítulo de este estudio.

En definitiva, la finalidad de esta tesis es contribuir a ampliar la visión que mayoritariamente se tiene sobre la joyería. Nosotros vemos las joyas con ojos de escultores y queremos ofrecer a los demás esta manera de mirar, esta nueva perspectiva.

**1. LA REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA Y PRÁCTICA:
UNA REALIDAD ANCESTRAL**

1. La representación artística y práctica: una realidad ancestral

La escultura entendida únicamente como pieza que embellece una estancia, que la adorna y realza gracias a su lujosa belleza, es una realidad extendida en nuestra sociedad actual. La mayor parte de la gente presupone que una obra de arte carece de utilidad, que ha sido creada exclusivamente para disfrute emocional o intelectual y, sin embargo, a poco que se revisen los orígenes y la evolución de la escultura a través de los siglos, se constata que esto no ha sido siempre así.

La «no utilidad» es una concepción relativamente reciente en la historia del arte, ya que durante siglos la escultura ha respondido a fines específicos, sin que ello desmerezca, contradiga o afecte en lo más mínimo a su valor artístico.

En lo que respecta a la joyería, hoy por hoy la visión más generalizada es la que la considera como elemento ornamental o como símbolo de prestigio y poder.

En este primer capítulo se hace un recorrido a través de los orígenes de la historia de la escultura, buscando las diversas funciones que desempeña en los primeros periodos histórico-artísticos o culturas, con el fin de destacar algunos ejemplos de entre aquellas formas escultóricas en las que dicha función es práctica.

A su vez, se muestran piezas de joyería en las que el valor artístico acompaña al carácter funcional que éstas presentan.

La exposición de estos escasos, pero significativos ejemplos, tiene como objetivo resaltar dicho valor, independientemente de que estas formas y piezas, además, desempeñen alguna función.

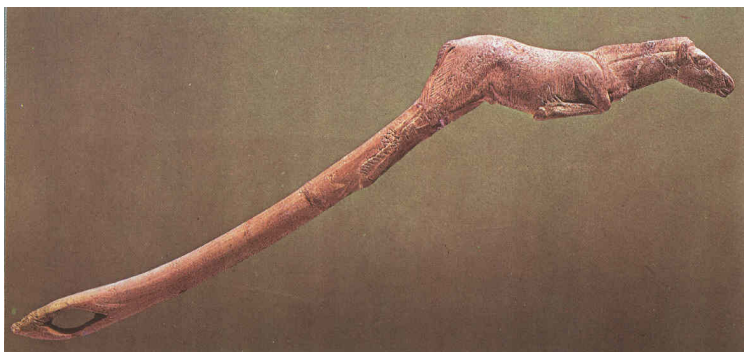
A continuación, y dando un salto sobre los siglos, nos situamos a finales del XX y en la actualidad más inmediata, con objeto de constatar cómo se vive hoy en el entorno artístico el aspecto funcional.

Verificamos que paralelamente a la idea de escultura no utilitaria convive la intención opuesta: centramos nuestro interés en la corriente artística actual que prima la utilidad de sus obras y acciones con el fin de prestar servicio a la sociedad, a la vez que somos testigos de la apertura de todo tipo de acotamiento artístico, ya que en la actualidad el interés creativo no se limita a permanecer circunscrito en las disciplinas tradicionalmente establecidas, sino que trasciende, abriendo los términos con su expansión.

1.1. Las primeras formas útiles

El hombre del Paleolítico superior se diferencia de sus antecesores en que es capaz de reproducir, en superficie o en volumen, elementos de su realidad inmediata.... “el hombre era capaz de crear ilusiones visuales que, milenios después, serían consideradas obras de arte”¹.

En la Edad de Piedra los motivos que inducen al hombre a crear son básicamente funcionales, prácticamente todo posee una finalidad de uso. Las formas que crea obedecen a objetivos determinados, y en ocasiones en un mismo objeto coinciden diversas funciones; es el caso de algunos de los propulsores hallados en las excavaciones arqueológicas, en los que la función utilitaria -como elemento de impulso- comparte protagonismo con la función mágica -como medio de dominación-.



[1] Propulsor conocido como “Caballo a punto de saltar”
Asta de reno, 28 cm.
Museo St. Germain-en-Laye, Francia

Su utilidad práctica consiste en que al apoyar un proyectil o piedra en el estribo de este bastón y lanzarla en el momento de la caza, adquiere, gracias a la longitud de la palanca, una velocidad y fuerza mayor a la que conseguiría solamente el brazo del cazador, facilitando la captura del animal que ha de servirle de alimento.

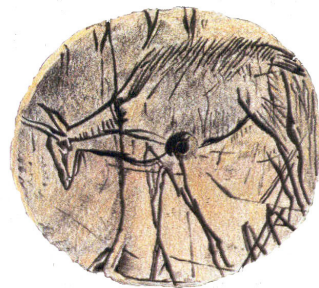
La función mágica reside en la talla de la figura del caballo que aparece

¹ Sureda, Joan. *Historia Universal del Arte. Las primeras civilizaciones*. p. 21

en el otro extremo del propulsor; como explica Gombrich², existe una teoría fundada en los hábitos que actualmente aún conservan algunas tribus aborígenes de África o Australia, que defiende que el hombre prehistórico creía que pintando, tallando o grabando los animales, adquiriría poder sobre ellos, favoreciendo su captura durante la caza.

Por tanto, con este propulsor, el hombre prehistórico no sólo fabrica un útil, sino que además, al dotarlo de una representación y una significación, consigue un objeto que sirve de medio para comunicarse, para expresarse; crea un objeto artístico.

Con idéntica capacidad creativa, el hombre primitivo talla pequeñas placas sobre las que graba figuras de animales; generalmente ovaladas o circulares, de aproximadamente cuatro centímetros de diámetro, y destinadas a ser colgadas, a juzgar por la muesca o pequeño agujero perforado que muestran.



[2] Plaqueta de hueso perforada con cierva herida, 2 cm.
Arte paleolítico
Laugerie Basse (Dordogne)

Catalogadas como arte mobiliario debido a su carácter transportable, se les supone funciones desde puramente ornamentales, hasta amuléticas, sustitutivas o simbólicas.

Ya sea con el fin de adornarse, porque cubriéndose con ellas se siente mejor protegido contra los peligros de ese medio hostil y adverso que habita, o bien con el de dominar al animal representado, o incluso de diferenciarse entre los demás, el caso es que estas bellas plaquetas son una muestra relevante entre las primeras representaciones artísticas.

² Gombrich, Ernest. *La Historia del Arte*. p. 42

1.2. Edad de los Metales: nuevas necesidades

Con el descubrimiento del metal y de las aleaciones, se amplía el campo para las manifestaciones artísticas, que surgen dando respuesta a las necesidades humanas, tanto prácticas como espirituales.

Las primeras formas creadas con metal son conformadas a partir de cobre nativo o pepitas de oro encontradas en la naturaleza, pero el origen de la metalurgia se inicia con la reducción del mineral para extraer el metal mediante un calentamiento superior a los mil grados centígrados.

Con el tiempo el hombre comprueba la facilidad que poseen determinados metales para pasar de estado líquido a sólido y viceversa mediante la aplicación de calor y descubre la obtención del bronce como consecuencia de la aleación del cobre y el estaño.

Tras siglos de andadura y perfeccionamiento de los procesos, adquiere una habilidad técnica que le permite crear objetos en metal de una calidad artística verdaderamente deslumbrantes, como se puede apreciar en las siguientes imágenes.



[3] Lecho de bronce de la tumba principesca de Eberdingen-Hochdorf. Segunda mitad del S. VI a. C.
Stoccarda Württembergisches Landesmuseum



[4] Detalle de una cariátide perteneciente al lecho de la fig.3

En el momento de su descubrimiento, la base y el respaldo se encuentran cubiertos con pieles de animales, cuero y tejidos, y la cabeza del muerto reposa sobre una almohada de paja entrelazada.

A lo largo de la superficie del respaldo y grabada en ella, se narra una escena: en la parte frontal tres grupos de hombres empuñando espadas y enfrentados dos a dos, no parecen combatir, sino danzar; en los combados extremos se representa un carro tirado por dos caballos, sobre el que se sitúa un hombre con escudo y lanza.

El lecho se sostiene sobre ocho pequeñas figuras femeninas de bronce macizo -obtenidas por fundición- que como originales cariátides sujetan la cama con los brazos alzados. Además, el hecho de hallarse montadas sobre ruedas posibilita el movimiento del conjunto hacia delante y hacia atrás.

Todo esto nos permite saber que un mueble ha desempeñado la utilidad de albergar el cuerpo del difunto, pero también podemos constatar que el hecho de servir de lecho mortuario no le resta ni una mínima parte de su valor artístico a esta escultórica pieza.

Por otro lado, el bronce es considerado en su origen un metal muy apreciado por su escasez y por su dureza, siendo esta última característica la que lo hace idóneo para la fabricación de objetos que requieren consistencia, como armas, herramientas, o las primeras agujas, que en su evolución dan lugar a los imperdibles o fíbulas.

Creados para sujetar las distintas partes de las prendas de vestir, estos bellísimos alfileres pasan desapercibidos debido a su reducido tamaño. Sin embargo, basta con hacer una ampliación fotográfica para poder admirar en toda su magnitud estos pequeños objetos escultóricos.



[5] Fíbula antropomorfa
S. V a C.
Bronce, 8'8 cm.
Museo Nacional de Praga

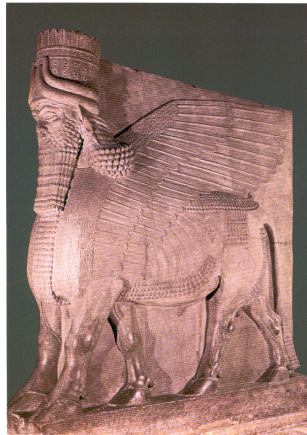


[6] Fíbula celtíbera de bronce
S. IV-II a. C.
Museo Arqueológico Nacional, Madrid

1.3. Antiguas civilizaciones; formas y funciones atemporales

En la antigua cultura mesopotámica el arte se encuentra al servicio de la clase dominante, supone un vehículo de propaganda, un medio eficaz y permanente para la comunicación de determinados mensajes.

Los colosales toros alados con rostros humanos y esculpidos en piedra, procedentes de Khorsabad, son un nuevo ejemplo del carácter funcional de la escultura. Estas figuras consideradas genios guardianes del palacio real, constituyen un elemento ornamental arquitectónico al ser concebidas como puertas o entradas al mismo, además de desempeñar una función propagandística mediante la intensa sensación de fuerza y poder que transmiten -equiparable al que posee el monarca, capaz de levantar tan colosales obras y de convertir la ciudad en un recinto inexpugnable-.



[7] Toro androcéfalo
Palacio de Sargón, Khorsabad
París, Museo del Louvre

Por su parte, las capas altas de la sociedad egipcia, rodean su vida cotidiana de un lujo y un refinamiento que muchos siglos después nos siguen sorprendiendo. Son prueba de ello los numerosos objetos encontrados relacionados con el aseo y el embellecimiento femeninos, como espejos, recipientes variados, peines, o las llamadas “paletas de tocador”: placas de piedra con un depósito circular, normalmente rebajado, destinado a diluir en ellos cosméticos o ungüentos.

A determinadas paletas (fig.9) se les supone un uso suntuario o conmemorativo, debido a su mayor tamaño y a la extraordinaria riqueza de su decoración: relieves que recorren la superficie normalmente narrando episodios heroicos de conquistas, tanto en su anverso como en su reverso. Se conocen como paletas votivas destinadas a los templos.



[8] Paleta de nadadora
Londres, Museo Británico



[9] Paleta de la caza del león
Museo del Louvre y Museo Británico

En lo que se refiere al ornamento corporal, queremos destacar los cilindros-sello. Estos pequeños objetos desempeñan una función utilitaria identificativa -similar a los actuales sellos de caucho- a la vez que amulética.

El pueblo sumerio primero y el babilónico después, desarrollan la técnica de la talla de pequeñas piedras, la glíptica, con el fin de obtener los sellos con los que sus propietarios, a modo de firma, legalizan contratos comerciales y documentos escritos en tabletas. Los más antiguos, de forma plana, pronto son sustituidos por piezas cilíndricas que favorecen su desplazamiento sobre la superficie que se va a marcar.

A partir de pequeñas piedras de mármol o alabastro, o de piedras más duras semipreciosas o preciosas -amatista, granate, cornalina o esmeralda - se obtienen los menudos cilindros, cuya superficie es grabada posteriormente mediante mínimos cinceles y buriles, dando lugar a los cilindros-sello.

Pertenecen exclusivamente a los hombres, que los llevan colgados del cuello.

De pequeño tamaño -no más de dos centímetros de largo por un centímetro de diámetro- , están perforados por su eje, tanto con el fin de transportarlos pendientes de un cordón, como para hacerlos rodar cómodamente sobre la tablilla de arcilla blanda, dejando así impresa en relieve las imágenes o escenas que llevan grabadas, pudiéndose repetir el tema cuantas veces se haga girar el cilindro.

Los temas más comunes en la glíptica son los banquetes rituales, motivos mitológicos y religiosos. Más tarde se generalizó la costumbre de añadir el nombre o la marca que identifica a su propietario, como vemos en esta escena en la que un búfalo bebe el agua de la vida: la composición de simetría bilateral deja un espacio destinado a la inscripción que distingue al propietario del sello.



[10] Cilindro-sello acadio
Hacia 2350-2200 a. C.
Museo del Louvre, París

Se les atribuye a su vez una función amulética debido a que las escenas o figuras grabadas en ellos, normalmente representan su devoción a los dioses o símbolos divinos y poseen un valor sagrado.

Se puede pensar que, si sólo sirviesen como elemento identificador, bastaría con el nombre o la marca del propietario. Además, en ocasiones el cilindro aparece adherido a una pequeña figura animal -un león, un toro, un carnero acostado, un ternero, etc...-, reconocidas figuras amuléticas mesopotámicas que, en muchas ocasiones, simbolizan divinidades o genios protectores.



[11] Cilindro-sello.
Uruk, 3000-2750 a. C.
Oxford, Ashmolean Museum

La calidad artística de estos pequeños relieves se ve incrementada por el hecho de que son obtenidos mediante la técnica de rehundido, en negativo, además de realizados con impecable maestría en una escala minúscula, lo que nos lleva a pensar que una obra no por ser más pequeña posee menos contenido que otra monumental.

1.4. El arte útil de las culturas etnológicas

En palabras de Kapuscinski, en África, “La Historia no llega más allá de lo que se recuerda....Nadie puede decir: leedla en los libros, pues nadie los ha escrito; no existen. Tampoco existe la Historia más allá de la que sepan contar aquí y ahora....Aparte del norte islámico, África no conocía la escritura.”³

Hoy en día en muchas zonas de África se hallan inmensas extensiones de tierra quemada, en la que tal vez haya un árbol, un gran y solitario mango. Si es así, en torno a él suele haber una aldea. “Si en la aldea hay un maestro... clava en su tronco el alfabeto impreso en una hoja de papel. Señalan con una vara las letras, que los niños miran y repiten. Están obligados a aprendérselas de memoria: no tienen con qué ni sobre qué escribir.”⁴

³ Kapuscinski, Ryszard. *Ébano*. p. 303

⁴ Ídem.

A pesar de ello, una parte importante de su cultura se recoge y perpetúa a través de signos y símbolos representados en todo tipo de objetos artísticos.

El término occidental «escultura» no posee en otras culturas un término análogo; podemos hablar de efigies, máscaras, tótem u otras figuras para nosotros escultóricas, pero ellos no hablan de «esculturas», no conocen el «objeto de arte» de concepción occidental.

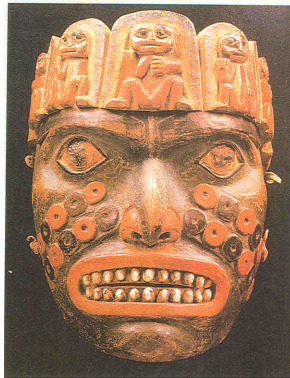
En estas culturas sin escritura las representaciones escultóricas forman parte de infinidad de objetos de uso cotidiano, son inseparables de su función y dichas funciones son tradicionales, se mantienen vigentes y se transmiten de generación en generación hasta nuestros días.

Por ello, al ser desubicadas de su lugar de origen, exponiéndolas por ejemplo en un museo, y en otro continente, se les priva del sentido con el que fueron creadas, se les priva de desempeñar su verdadera función, pudiéndose apreciar solamente su valor estético.

Muchas de estas creaciones desempeñan sus funciones dentro de contextos rituales: ceremonias o fiestas -sagradas o profanas- que marcan las situaciones o etapas decisivas de la vida de los individuos y los grupos humanos.

Es el caso de las máscaras, cuya utilización se remonta a través de los siglos y se extiende entre diversas culturas -como elemento indispensable en el teatro griego antiguo o en el teatro tradicional japonés-.

En las culturas aborígenes de países como África, América u Oceanía, las máscaras cumplen un doble cometido: el utilitario, consistente en la ocultación del rostro de quien la lleva, y el ritual, de evocación o de encarnación de algo o alguien ausente.



[12] Máscara chilkal
Tlingit, Alaska
Madera tallada, pintada y con
dientes de nutria.
Museum für Völkerkunde,
Berlín

En la parte superior de esta máscara procedente de la costa noroeste americana, concretamente de la cultura chilkal, se encuentran las figuras de los mediadores espirituales o yeks. Por sus características, se supone perteneciente a un chamán, figura destacada en el poblado por ser quien preserva y trasmite los mitos y narraciones tradicionales -supliendo así la carencia de la escritura-, dirige los rituales, practica curaciones y visiones adivinatorias, ejerce control sobre el clima, o domestica los animales.

Además de estas esculturas u objetos rituales que tanto fascinan e influyen en los artistas y críticos occidentales de principios del siglo XX, existen en estas culturas gran cantidad de objetos de uso cotidiano con una carga estética y espiritual equiparable a la que pueda poseer una reconocida obra de arte occidental.



[13] Arpa
manghetu
Zaire
Colección
particular



[14] Cuchara zulú
Madera, 57 cm.
Musée de l'Homme
París

Mientras que para un europeo, la figura femenina de esta arpa (fig.13) puede parecer la decoración del objeto musical, para su autor, ésta es inseparable del propio objeto, ya que desempeña una función evocadora de la espiritualidad del sonido, que actúa directamente en el espíritu del músico que la toca.

“La mujer que se encarna en el instrumento de música no es de modo alguno un decorado, es la propia música, es la poesía a la que aspira el músico, es la vida. Si se suprime la mujer no queda nada”.⁵

Para estos pueblos, materia, forma, decoración y función constituyen un todo indisoluble. La posesión de esta larga cuchara (fig.14) supone para su dueña mucho más que el disponer de un útil de cocina; le confiere distinción, dado que esta encarna la hospitalidad y la generosidad propia del espíritu de la mujer.

Centrándonos en el campo de la joyería, encontramos este tipo de pendientes llevados por las mujeres peul (fig.15-16) que también merecen ser considerados algo más que un mero adorno.



[15] Pendiente peul, Mali.
Oro forjado, 9 cm. de anchura
Musée Barbier-Mueller, Ginebra



[16] Mujer peul
Archivos Barbier-Mueller, Ginebra

⁵ Meyer, Laure. *Objetos africanos*. p.194

Son creados por los orfebres de Mali con martillo a partir de un único bastoncillo de oro sabiamente golpeado y adelgazado, hasta obtener una forma general comprendida por cuatro finas láminas que se curvan y convergen, láminas que cortan y dividen el espacio generando un volumen de gajos cruzados que irradian luz dorada a través de sus pulidas superficies.

Con un tamaño de aproximadamente doce centímetros de longitud y un peso que oscila entre cincuenta y trescientos gramos, estas volumétricas piezas precisan de una ligazón de cuero o tela, que pasa por encima de la cabeza, para evitar el desgarrar de la oreja y poder así ser llevadas, exclusivamente por mujeres casadas.

Tenemos conocimiento de que estos pendientes han sido creados para desempeñar al menos dos funciones: por un lado, gracias a su gran belleza, realzan la hermosura de la mujer que los lleva; por otro, dado que en su contexto cultural es sabido que su uso está restringido a las mujeres casadas, conllevan una significación, identifican a su portadora.

Pero ante la visión de este par de joyas, también podemos apreciar la enorme elegancia de su forma, esencial y pura: las finas láminas expandidas envuelven y a la vez liberan el espacio y la luz, recogiendo entre sus ondas pero dejando abierta toda la salida, provocando con ello un bello juego de luces y sombras doradas.

Carente de cualquier elemento ornamental añadido, se basta por sí sola para provocar placer a quien la contemple.

Esta cualidad artística se repite en cada uno de los ejemplos tratados a lo largo de este primer capítulo, lo que nos lleva a deducir que la capacidad que poseen de transmitirnos profundo deleite no está reñida con el hecho de que todas estas formas, además, desempeñan una función práctica, utilitaria.

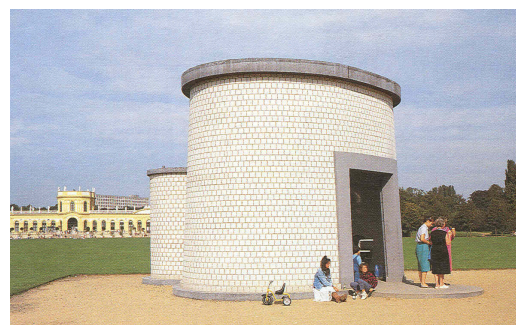
A pesar de que cronológicamente existen siglos de distanciamiento entre estos primeros ejemplos y las obras de algunos artistas contemporáneos, podemos observar cómo, a finales del siglo XX y en pleno siglo XXI el valor artístico sigue prevaleciendo sobre otros aspectos que pasan a ser secundarios, como puede ser el tipo de disciplina en el que aparece.

1.5. Manifestaciones artístico-prácticas en la actualidad

Desde que en el periodo de entreguerras los constructivistas rusos decretan la muerte del arte como tal, proclaman que éste debe servir a la sociedad, realizan proyectos en los que se funde el diseño con la arquitectura, la escultura o la pintura, y se expresan a través de la creación de edificios y mobiliario con el fin último de mejorar la vida de sus compatriotas, no se vuelve a repetir en la historia del arte una visión parecida hasta que a finales de los años ochenta comienzan a aparecer en el espacio público las primeras obras artísticas dotadas de sentido utilitario.

En este aspecto es relevante la muestra de arte “Documenta VIII” celebrada en Kassel en 1987, ya que se hace eco de este reciente interés por las propuestas utilitarias, acogiendo entre otros, a los artistas Thomas Schütte, Scott Burton o Siah Armajani, que muestran respectivamente una aportación escultórica funcional: escultura mobiliaria y construcciones con las que invitan al espectador a convertirse en usuario y a experimentar la obra.

Así, el escultor alemán Thomas Schütte participa con la obra de título “Hielo”, consistente en un pabellón en cuyo interior se vende al espectador helados y cafés.



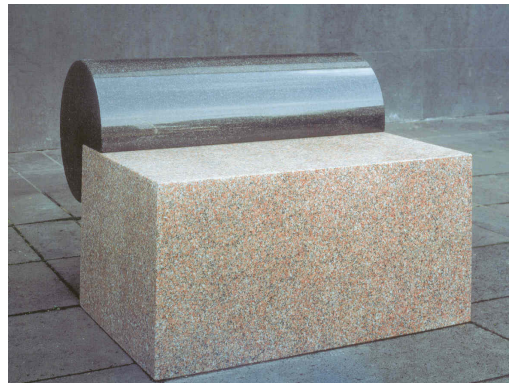
[17] “Hielo”, 1987
Hormigón, yeso y otros materiales,
diámetro máximo: 664cm.
Thomas Schütte

En cuanto a Scott Burton, ofrece al público de Documenta VIII un diván circular en cuyo centro crecen plantas; esta propuesta forma parte de una temática habitual en su trabajo, pues se siente atraído por las cualidades estéticas y funcionales de los asientos desde el comienzo de su carrera artística, realizando numerosas performances en las que incorpora sillas y bancos como elementos de apoyo o decoración pero dotados de cierto protagonismo.

Desde 1973 estos objetos, ahora creados por él, son presentados en distintas exposiciones como obra escultórica a la vez que utilizados como mueble, respondiendo a la intención del artista de dotar al arte de utilidad y a su vez de acercarlo a la gente.



[18] "Silla de piedra", 1981
Granito Sierra, 81'3 x 127 x 132 cm.
Scott Burton



[19] "Diván", 1988
Granito, 77'5 x 101'6 x 106'7 cm.
Scott Burton

Sus conocidas "Rock chairs" están hechas a partir de grandes cantos rodados naturales que son buscados por el artista en los lechos de los ríos o en las laderas de las montañas y son cuidadosamente seleccionadas para poder cortar y extraer después una sección determinada. El resultado es un asiento de proporciones excelentes que ofrece un fuerte contraste entre su parte externa -orgánica, de textura tosca, en bruto- y su cara interna -geométrica, plana, dura y pulida-.

Por su parte el “Diván” (fig.19) es un ejemplo claro de equilibrio entre dos entidades, ya que en él se encuentran perfectamente recogidos el género artístico, como escultura minimalista -geométrica, austera y esencial- y el práctico, porque se trata de un asiento.

En ocasiones su obra es presentada en los museos preservada mediante acordonamiento, siendo este hecho una evidencia de que es entendida como obra de arte tradicional. El propio artista denuncia esta situación:

“Si una escultura ofrece además un elemento funcional, es evidente que se la traiciona cuando se le niega su uso. Mi sofá no puede ser entendido sólo contemplándolo, hay que sentarse en él.”⁶

En este aspecto, la exposición retrospectiva sobre Scott Burton realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Valencia en el año 2004, respeta la visión del artista y ubica algunas de sus obras en la explanada exterior y en el hall del edificio para su presentación y su uso.

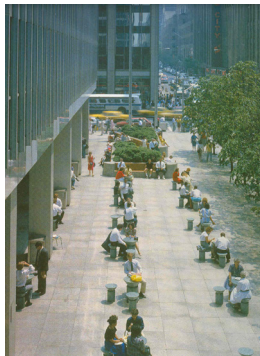


[20] Instalación en el IVAM, 2004 “Sofá y sillas de metal perforado”
Aluminio, Sofá: 86'4 x 152'4 x 83'8 cm. Pareja de sillas: 84'5 x 62'2 x 80 cm. cada una
Scott Burton

Dado que el contenido de su aportación artística es acercar el arte al público a través de una obra que procura el beneficio del descanso, es lógico que su trabajo termine saliendo a la calle: en su trayectoria artística

⁶ Burton, Scott. *Scott Burton*. p.13

podemos contar numerosas aportaciones al arte público. Un ejemplo de ello es el proyecto para el Equitable Center, consistente en el diseño de dos plazas urbanas: la plaza norte exhibe sillas y sofás de granito, y en la plaza sur se combinan dos jardineras triangulares de granito y madera con mesas y taburetes -diseñados con forma de conos invertidos y encajados sobre cilindros-, papeleras, un surtidor de agua de acero y granito, más árboles y arbustos -cedros, cicutas, azaleas y rododendros-.



[21] Vista aérea de la plaza sur del Equitable Center.
Nueva York



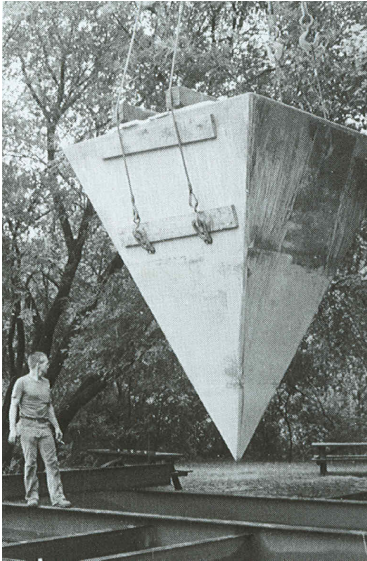
[22] "Mesas y taburetes para la plaza sur del Equitable Center", 1988
Granito Mergozzo verde y madera
Scott Burton

Este conjunto de taburetes y mesas está diseñado teniendo en cuenta el lugar donde va a ser ubicado, se adapta a las condiciones específicas de su entorno y crea una relación con su contexto arquitectónico que, al contrario de la distante escultura monumental que tradicionalmente encontramos en el espacio público, ofrece posibilidades de uso para la gente que frecuenta la plaza.

A través de esta propuesta artística y utilitaria Scott Burton acerca el arte a la sociedad.

Ante la visión de la singular obra de Burton, resulta lógico que se genere la duda en la mente del espectador sobre cómo considerarla: ¿se trata de muebles dotados de buen diseño, de instalaciones urbanas, o son esculturas?, o ¿se puede uno sentar sobre una obra de arte?

Creemos que el hecho de conocer la obra de este autor en su conjunto puede ayudar a despejar la duda, pero las imágenes que mostramos a continuación (fig.23-24), tomadas durante el proceso de instalación de “Mesa y bancos de picnic (Pirámides invertidas)”, también resultan esclarecedoras.



[23] Montaje de “Mesa y bancos de picnic (Pirámides Invertidas)” ,1983



[24] “Mesa y bancos de picnic (Pirámides invertidas)”
Hormigón armado, parcialmente expuesto y
parcialmente bajo tierra
Mesa: 304'8 x 228'6 x 228'6 cm.
Bancos: 182'8 x 137'2 x 137'2 cm. cada uno
Artpark de Lewiston, Nueva York
Scott Burton

Una vez ubicadas, las piezas sólo muestran poco menos de la mitad de su forma total, el resto de su volumen piramidal permanece enterrado e ignorado para las personas que se acerquen al área del picnic del parque.

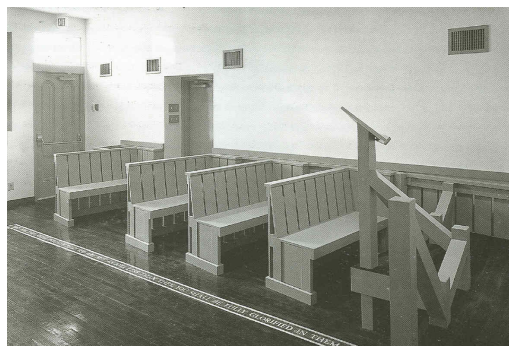
Si se tratase de simple mobiliario público ¿tendría sentido poseer una forma piramidal invertida y oculta bajo tierra, o por el contrario contaría exclusivamente con un práctico y estandarizado sistema de anclaje? Estas imágenes nos aclaran que no se trata de una mesa y unos taburetes de campo cualesquiera, sino de esculturas que ofrecen una utilidad práctica. Son híbridos de escultura/mobiliario que se pueden contemplar y usar.

Por su parte, el artista de origen iraní Siah Armajani aporta a la muestra de Kassel una interpretación decorativa de puertas, ventanas y escaleras con las que cuestiona la forma, la función y el emplazamiento de estos elementos que, si bien no poseen un uso práctico, sí sugieren una funcionalidad.

Figura reconocida como impulsor y fomentador del arte público, interviene en éste con una obra en sus inicios más utópica y en los últimos años plenamente útil, pero desde siempre comprometida con temas de funcionalidad, a la vez que rechaza la creación artística como mero vehículo de expresión personal; las propuestas utilitarias de Armajani se ofrecen al público en forma de puentes, pasajes, quioscos de prensa, salas de conferencias, lectura o descanso, oficinas, o mesas y jardines para picnic y encuentros, como espacios para disfrute de todos y en clara oposición al reducido ámbito de las salas de arte.

Se trata de un arte al servicio de la sociedad, con el que aspira a unir a la gente -tanto física como intelectualmente- contribuyendo con ello al bien común.

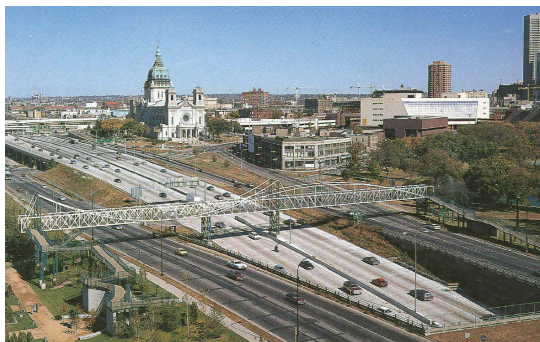
Ya en 1982, con “Sala de conferencias Louis Kahn”, Armajani crea una obra de arte público permanente con la que homenajea al célebre arquitecto de una manera que nada tiene que ver con el frío monumento tradicional, ya que estas formas pueden ser utilizadas.



[25] “Sala de conferencias Louis Kahn”, 1982
Samuel S. Fleisher art memorial. Philadelphia, Pennsylvania
Siah Armajani

Con esta aportación Armajani procura al ciudadano un aprovechamiento a través del conocimiento de la obra del arquitecto, que se puede leer mientras se descansa sentándose en los bancos, o de la que se puede disfrutar contemplado los dibujos colocados en las paredes de este espacio de reunión.

Siempre en su afán de mejorar la sociedad a través del arte, encuentra en los puentes el símbolo perfecto de comunicación, de unión entre dos partes: con la construcción de “Irene Hixon Withney Bridge” consigue comunicar de manera directa la ciudad de Minneapolis con el Walter Art Center (Centro de Arte del Caminante) ubicado en la zona de parques y duramente separado de la ciudad por varias autopistas.



[26] “Puente Irene Hixon Whitney”, 1988
Minneapolis, Minnesota
Siah Armajani

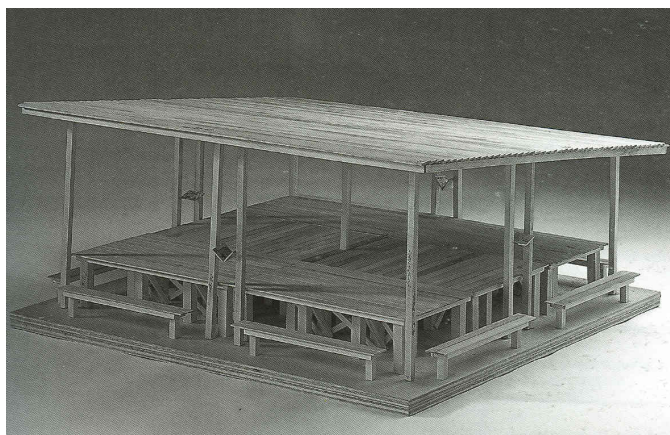


[27] “Puente de pesca de Beloit”,
1996-97 Beloit, Wisconsin
Siah Armajani

Por su parte, el Puente de Beloit une dos orillas, dos barrios hasta entonces marcadamente diferentes social y económicamente, consiguiendo con su construcción acortar la distancia y, de manera indirecta, reducir las diferencias.

En el año 2000 Siah Armajani nuevamente se marca como objetivos la utilidad y la comunicación, y produce un nuevo espacio de lectura, una obra que combina texto y mobiliario para leerlo, favoreciendo además la confraternización. Con la obra “Mesa de picnic para Huesca” (fig.28),

ubicada en el parque natural del Valle de Pineta, Armajani ofrece a los paseantes del paraje una sencilla estructura de madera con techo, mesas, asientos y cuatro pequeños atriles con poemas y dibujos de Federico García Lorca, con lo que brinda sombra, cobijo, descanso, una superficie donde comer o compartir el estímulo de la poesía.



[28] Maqueta de “Mesa de picnic para Huesca”, 1998
Madera, 28 x 61’5 x 61’5 cm.
Siah Armajani

El deseo de hacer llegar el arte a la gente fuera del ámbito marcado por marchantes y galeristas es el motivo que mueve a numerosos artistas a buscar nuevas metas y nuevos espacios donde intervenir. Es el caso de Mary Miss, que, aunque comienza realizando varios proyectos vinculados al Land Art -en parajes tan recónditos como el desierto-, termina desestimando esta vía por considerarla poco próxima a la gente, encontrando en el espacio público el terreno idóneo para ver cumplidas plenamente sus aspiraciones artísticas. Ella misma declara:

“Existe, por primera vez en mucho tiempo, la oportunidad de que el arte forme parte de la vida de la gente, algo donde ellos puedan caminar, o parar y sentarse en su camino al trabajo”⁷

⁷ Mc Grath, Dorothy. *El arte del paisaje*. p.136

Consciente del malestar que provoca en el ciudadano el trepidante ritmo impuesto por la sociedad actual, concentra sus energías en la creación de espacios a través de cuyo recorrido o contemplación seamos capaces de ralentizar en la medida de lo posible nuestro acelerado paso.



[29] "Instalación para el Alvar Aalto Symposium", 1994
Acero galvanizado, madera
Jyvaskyla, Finlandia. Mary Miss

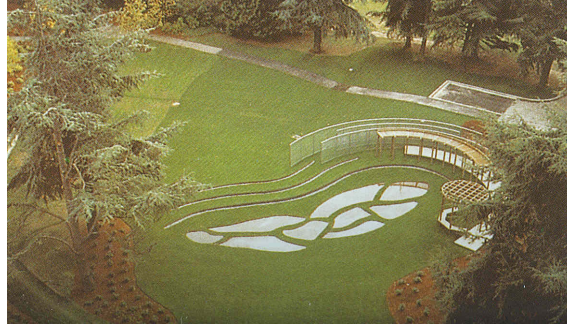


[30] Plataforma mirador; forma parte de la
"Instalación para el Alvar Aalto Symposium"
Madera
Mary Miss

En este caso (fig.29-30), la artista interviene en el paraje con la instalación de siete canales, cada uno asociado a un árbol determinado, en cuya agua remansada se reflejan pequeños trozos de la naturaleza circundante. Para favorecer su observación y disfrute, Mary Miss incluye una pequeña plataforma mirador con asiento donde el caminante puede hacer una pausa, descansar y observar el conjunto de una intervención en la que se compenetran los géneros escultórico, arquitectónico y paisajístico.

A través del proyecto que mostramos a continuación, realizado por la artista en estrecha colaboración con arquitectos, Mary Miss brinda a los enfermos del hospital de Seattle la posibilidad de experimentar directamente el lugar mediante su recorrido; en él "los pacientes pueden

contemplar y detener la mirada en un espacio intermedio, quizá la antesala a otro más trascendental”⁸



[31] Vista aérea del “University Hospital Project”, 1990
Seattle
Mary Miss

Resulta llamativo el hecho de que muchas de las propuestas utilitarias de estos artistas de arte público van más allá de lo puramente escultórico; lo trascienden e incurren en otros terrenos, por ejemplo, en el arquitectónico: son creadas para lugares específicos por lo que tienen en cuenta el contexto; desempeñan utilidades concretas; los materiales empleados son los mismos o muy parecidos; las formas y las escalas coinciden...

Es evidente que el lenguaje escultórico se expande, que los escultores han ampliado su visión y transgredido los límites tradicionalmente establecidos para el género escultórico y hoy crean obra en ocasiones muy próxima a la arquitectura. Ello nos lleva a preguntarnos si el interés es recíproco: ¿se manifiesta entre los arquitectos una actitud de acercamiento a lo escultórico? La respuesta nos llega con un nombre propio: Frank Gehry.

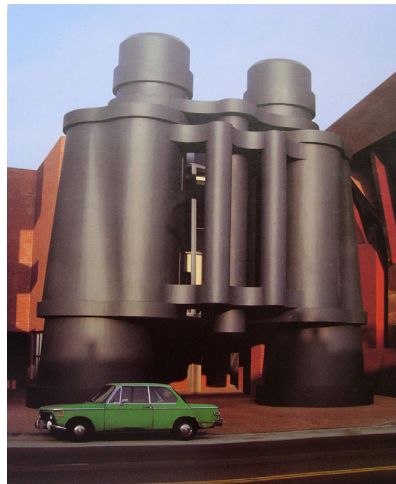
La atracción que este arquitecto genial siente por el mundo del arte le lleva a tenerlo siempre presente, a considerarlo como fuente de inspiración y a establecer, a lo largo de su trayectoria profesional, contacto

⁸ Mc Grath, Dorothy. *El arte del paisaje*. p.137

y amistad personal con diversos escultores y pintores, un estímulo que sin duda le ayuda a desarrollar ese lenguaje escultórico que le caracteriza.

“Yo siempre pienso con un ojo puesto en el arte. Creo que las personas que aplican su intelecto visual al arte, desde el antiguo hasta el contemporáneo, no toman las mismas decisiones que quienes no lo hacen así”⁹

Ya en el año 1975, en colaboración con el escultor Claes Oldenburg, inicia el proyecto de la sede de la agencia de publicidad Chiat/Day/Mojo, dándole al edificio central la forma de unos prismáticos.



[32] Sede de la agencia de publicidad Chiat/Day/Mojo, 1975/1989/1991
Venice, California
Estados Unidos
Frank Gehry/ Claes Oldenburg

Sendos autores se dejan influir por la corriente surrealista imperante del momento y, en el caso de Oldenburg, aplicando en su proyecto tácticas que le son propias -como la descontextualización de los objetos de uso cotidiano o la alteración de la escala- obteniendo un edificio que es un híbrido entre la escultura y la arquitectura: estos gigantes binoculares poseen en su cima claraboyas que permiten pasar la luz y sirven de acceso al aparcamiento, además de albergar en su interior salas para reuniones privadas y para trabajos de investigación publicitaria.

⁹ Colomina, Beatriz. “Una conversación con Frank Gehry”. *Frank Gehry 1987-2003*. p.18

A lo largo de su trayectoria artístico-arquitectónica, Gehry insiste en la inclusión de elementos figurativos dentro del paisaje urbano; la mayor parte de dichas estructuras son habitables, como el restaurante Fish Dance, o el gran salón de actos conocido como “Cabeza de caballo” situado en el atrio interior del Edificio DZ Bank.



[33] Restaurante Fish Dance, 1986-1987
Kobe, Japón
Frank Gehry



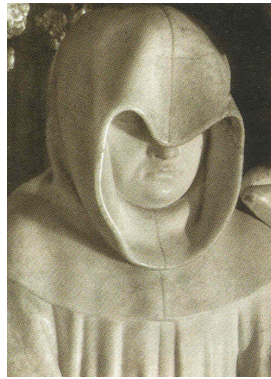
[34] Atrio y Salón de actos “Cabeza de caballo”, edificio DZ Bank,
1995-2001, Berlín
Frank Gehry

Tenemos constancia de las influencias artísticas concretas recibidas por Gehry y que derivan en la creación de este gran caparazón escultórico con clara forma de cabeza de caballo si es visto desde una posición semi-frontal; por un lado, la imagen de la fuente y la tumba de piedra talladas por el escultor del siglo XIV Claes Sluter en Dijon para Felipe el Atrevido: Michael Webb nos cuenta que “Gehry se quedó atónito por la sensación de movimiento y emoción que experimentó ante las colgaduras plegadas, y aún más por las figuras plañideras de la tumba”¹⁰ (fig.35); otro estímulo importante para la generación de dicha cabeza fueron las extraordinarias cerámicas de George E. Ohr (fig.37).

¹⁰ Webb, Michael. “Gehry sigue en la brecha”. *Frank Gery 1987-2003*. p.36



[35] “Monjes dolientes”,
perteneciente a la tumba de
Felipe el Atrevido, Museo de
Bellas Artes de Dijon,
Claus Sluter



[36] Cabeza de “Monje
doliente”
Detalle de dicha tumba
Claus Sluter



[37] “Vaso de terracota
vidriada”
George E. Orh

Tanto los paños de mármol, como la cerámica y la sala “Cabeza de caballo” expresan movimiento, transmiten la sensación de ser una forma blanda y dinámica, siendo en realidad materiales sumamente duros y rígidos. Frank Gehry, como un escultor, investiga sobre esta sensación, busca la forma y el movimiento; muchos de sus edificios son testimonio de ello:



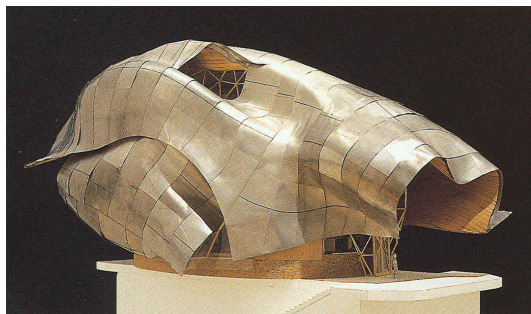
[38] Marquesina para parada de autobús,
1993
Hannover, Alemania
Frank Gehry



[39] Vista sureste del Centro de Artes
Escénicas Richard B. Fisher, 1997-2003
Annandale-on-Hudson, Nueva York
Frank Gehry

La visión del techo de esta marquesina (fig.38) puede evocar en nuestro pensamiento la imagen de las alas expandidas en pleno vuelo de una gran águila; por su parte, el tejado y las paredes de este edificio (fig.39) se asemejan enormemente a un grupo de hojas de papel plegadas y combadas, u onduladas por la acción de la humedad, y que son depositadas después suavemente sobre la casa.

Pero Frank Gehry también cuenta en su haber con esculturas propiamente dichas: con la misma forma de la sala “Cabeza de caballo” se realiza una pequeña serie -con unas medidas aproximadas de un metro y medio de largo y uno de ancho- de fibra de vidrio con textura y colores variados para la galería de arte Gemini de lo Ángeles; o la monumental estructura con forma de pez realizada para la Villa Olímpica de Barcelona; o esculturas que ubica en alguno de sus edificios, en este caso surgiendo del techo de una sala de reunión, como vemos en la imagen inferior.



[40] Maqueta de “Cabeza de caballo”
del edificio DZ Bank
Frank Gehry

[41] “Pez” Escultura monumental en la Villa
Olímpica, 1989-1992 Barcelona
Frank Gehry



[42] Sala de reunión en la Sede Central
de Vitra, 1988-1994 Suiza
Frank Gehry

Cuando los críticos hablan de la arquitectura de Gehry, se refieren a ésta con términos propios de la escultura o vinculados a ella, por ejemplo:

“escultural lucernario”, “composición escultórica”, “objetos que establecen entre sí un juego espacial y escultural”, “formas escultóricas que ofrecen multiplicidad de vistas y ángulos”, “volúmenes dislocados”, “piel metálica”, etc.

Sospechamos que cualquier profesor de modelado que haya impartido clase en la modalidad de Bachillerato Artístico, ante la visión de algunas construcciones de Gehry, no puede por menos que asociarlas a las formas obtenidas por estos alumnos con los ejercicios sobre las posibilidades de deconstrucción de un volumen, que se enuncian así: «A partir de un bloque prismático de arcilla tierna, investigamos la creación de nuevas formas por descomposición de dicha masa compacta», esto es, practicamos cortes, desplazamos segmentos, sobre determinados volúmenes aplicamos estiramientos, secciones o torsiones, creamos suspensiones, intersecciones de planos etc., lo que da lugar a nuevas formas, nuevos ángulos, nuevas vistas, huecos, espacios, entrantes y salientes, nuevas luces y sombras..., y siempre observando las renovadas relaciones que se establecen entre los planos.

Por su parte, el público que visita el Museo Guggenheim de Bilbao experimenta la vivencia de contemplar arte antes de entrar en el interior del recinto para ver las exposiciones permanentes o temporales que alberga, porque el edificio mismo es una gran escultura.

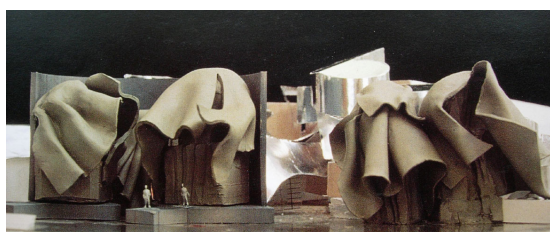
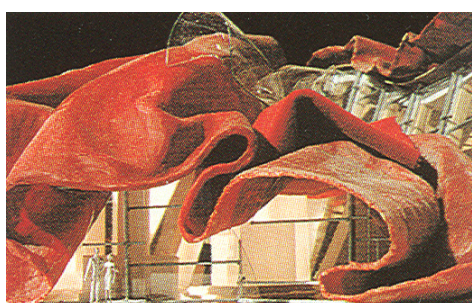


[43] Museo Guggenheim Bilbao, 1991-1997
Bilbao
Frank Gehry

Cuando un escultor mira una obra de Gehry descubre en ella el rasgo que caracteriza su trabajo y que le acerca al terreno escultórico: la experimentación. Él mismo declara:

“Cuando los artistas y escultores que yo conozco trabajan, hay una cierta idea de juego. Se intentan cosas; se experimenta...Es como lanzar cosas y después perseguir las ideas, más que predecir dónde vas a ir”¹¹

Buena prueba de su creatividad y su afán experimental lo podemos también apreciar en la multitud de maquetas que se elaboran en su estudio a partir de sus primeros bocetos gráficos. Inclinado sobre ellas, Gehry toquetea piezas de cartulina y papel de plata, cambia de sitio los elementos, prueba las ideas más libres, descarta unidades y añade otras nuevas...obteniendo como fruto la forma artística; en el proyecto conocido como Residencia Lewis -encargado por el multimillonario Peter Lewis, carente de límite presupuestario y de un programa determinado- Gehry investiga, sufre y disfruta durante más de seis años. Las maquetas que mostramos a continuación son sólo una pequeña muestra de las muchas realizadas en este laboratorio artístico.



[44] Maquetas preliminares para la “Residencia Lewis”
Octubre 1993/ Mayo 1994/ Febrero 1995
Frank Gehry

¹¹ Lavin, Irving. “Decantarse por el Barroco”. *Frank Gehry 1987-2003*. p. 56

Frank Gehry experimenta con materiales como la malla metálica, la chapa corrugada o el cartón ondulado, explorando sus posibilidades y manejándolos de manera poco convencional; después aplica estos materiales tan comunes a la arquitectura, la escultura o el mobiliario.

“...Ellos utilizaban materiales de desecho para hacer arte, así que intenté experimentar esta misma idea en arquitectura”¹²

La idea de trasladar el entramado de los cestos a otro objeto, le conduce al diseño de asientos a base de bandas laminadas de madera de arce, y el hecho de experimentar con papel y cartón ondulado es lo que le lleva al diseño de distintos muebles -sillas, mesas o tumbonas-.



[45] Piezas de mobiliario, 2002
Guggenheim Museum Exhibition, Bilbao
Frank Gehry

En los últimos años ha diseñado varios relojes, una botella de vodka, lámparas de papel y joyas. En el año 2002 la empresa Tiffany's propone al arquitecto su colaboración para la realización de una nueva colección de joyería. Durante más de tres años, Gehry se reúne cada seis meses con Jon King -vicepresidente de Tiffany's- y con un equipo de nueve diseñadores de joyas; la imagen que mostramos a continuación (fig.46)

¹² Colomina, Beatriz. “Una conversación con Frank Gehry”. *Frank Gery 1987-2003*. p. 21

es una muestra de algunos de los frutos obtenidos y presentados al público en el mes de abril del año 2006.



[46] Colgantes , 2006
Plata, madera de acacia y ébano, oro y diamantes
Frank Gehry

La figura esquemática del pez que podemos observar en los colgantes de la derecha, aparece en su obra repetidamente, aplicado a distintas disciplinas: la hemos visto como elemento suspendido en una sala de reuniones de un edificio diseñado por él mismo (fig.42), y como escultura monumental en la Villa Olímpica de Barcelona (fig.41); ahora la descubrimos también como futuro habitáculo de una sala de música (fig. 47); en un rincón de su estudio como maquetas de materiales y tamaños diversos (fig.48); y como joya: pequeños colgantes, gargantillas o collares generados por la repetición de dicho módulo (fig.49).



[47] Interior de la sala de música, 1995
Maqueta preliminar de la Casa Lewis
Frank Gehry



[48] Maquetas de distintos materiales



[49] Gargantilla, 2006 Madera y plata
Frank Gehry

Para Gehry, el hecho de colaborar con la mítica empresa de joyería supone una nueva oportunidad de experimentar con materiales nuevos, de descubrir las peculiaridades del formato mínimo, de sumergirse en el juego creativo del que surgirán nuevas formas y nuevas ideas, que con el tiempo, sin duda revestirá sobre la arquitectura.

“Cuando consiguen la malla realmente fina, fina, fina que parece tela pero es plata de ley, me pongo realmente excitado”¹³



[50] Edificio Nationale-Nederlanden,
1992-1996
Praga, República Checa
Frank Gehry

Ante algunos edificios de este arquitecto sentimos sensaciones semejantes a las que nos puede provocar una obra escultórica, porque podemos mirarla y disfrutarla como si de un objeto escultórico se tratara: la pieza en su contexto, su volumen, el encuentro de bloques o de masa, la disparidad de ángulos que surgen entre estos planos, las ondulaciones, los huecos, las luces y las sombras, las formas expansivas, la piel o la textura, el color...pero además, podemos penetrar en estos inmensos volúmenes y constatar físicamente los espacios interiores de estas esculturas habitables.

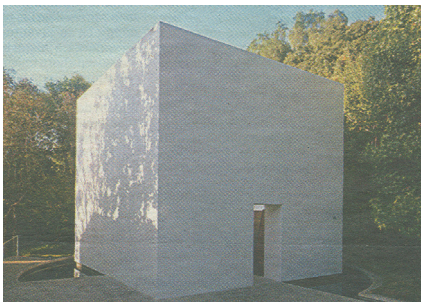
¹³ Halbe, Roland. “Incredible shrinking genius”. VOGUE USA. p.382

Esta sensación es la que nos permite sumarnos a la opinión que define la aportación de este revolucionario arquitecto como «arquitectura de autor», y la reconoce como obra artística y genial.

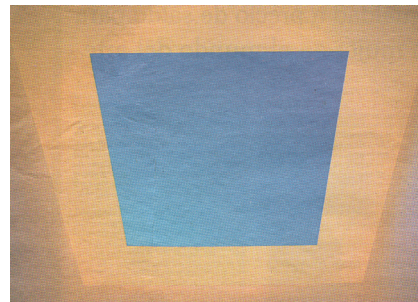
Actualmente hay más gente en el mundo de la arquitectura que se está cuestionando los presupuestos del método arquitectónico, y con ello se abren nuevos horizontes para esta materia. El escultor británico Anthony Caro comparte esta opinión:

“...es algo que ocurre ya en el presente: véanse si no los pabellones de la Serpentine Gallery, donde un arquitecto actúa como un escultor, haciendo un edificio que no tiene una función específica”.¹⁴

O los codiciados «pedacitos de cielo» del artista James Turrel, unos volúmenes escultóricos/arquitectónicos que formalmente nos remiten a la escultura minimalista: se trata de construcciones cúbicas de más de siete metros de altura y una abertura en el techo que permite a la persona que está dentro, contemplar un trozo de cielo, transmitiéndole a su vez la ilusión algo mágica de que el firmamento está al alcance.



[51] “Segundo encuentro”, 1989
Jardín de Cliff y Mandy Einstein, Los Ángeles
James Turrel



[52] Vista desde el interior de
“Segundo encuentro”
James Turrel

Ante este tipo de creaciones, una vez más nos cuestionamos sobre la identidad de la obra: ¿se trata de arquitectura, escultura de grandes

¹⁴ Caro, Anthony. *Anthony Caro Dibujando en el espacio Esculturas de 1963 a 1988 El Juicio Final, 1995-1999*. p.38

dimensiones, escultura ambiental...? O ¿dónde termina la intervención artística y dónde empieza la arquitectónica?

Desde finales del siglo XX y durante el XXI, proliferan las intervenciones de creadores que resultan difíciles de clasificar ya que en ellas podemos diferenciar distintos géneros artísticos, o sencillamente porque son maneras nuevas de crear; en ocasiones la acción artística se integra en la rutina cotidiana de la gente -a veces sin que el mismo público sea consciente de que está participando o protagonizando una intervención artística- con el objetivo concreto de prestar un servicio a la sociedad.

Sirva de ejemplo la reciente intervención pública temporal desarrollada por el artista malagueño Rogelio López Cuenca en Adra, un pequeño pueblo almeriense. Con ella alerta a sus convecinos sobre el enmascarado control político que ejerce la publicidad sobre la sociedad, además de sumarse con este trabajo a la campaña que realiza en ese momento la Asociación Pro-derechos Humanos de Andalucía bajo el lema “Ningún ser humano es ilegal”: entre otras actividades, el taller compuesto por estudiantes y trabajadores de Adra -“en ningún caso compuesto por artistas profesionales”¹⁵- fabrica, edita y reparte por los establecimientos, una colección de tarjetas postales en las que las idílicas imágenes marinas típicas de pueblecito pesquero muestran a su vez, y sin reservas, la otra cara de la moneda: el tema de la inmigración, que es otra de las realidades que vive dicha costa como receptora de inmigrantes y que no se muestra en las tarjetas postales turísticas.

De todo ello se desprende que vive en el panorama artístico el deseo de que se reconozca la ampliación de los terrenos tradicionalmente establecidos para la creación. De la misma manera que hoy es asumido

¹⁵ López Cuenca, Rogelio. “Hablando de Malagana”. En: Fernández Blanca; et. al. *Jornadas sobre la identidad de una Ciudad. Actas*. p.151

por todos el hecho de que el valor de una obra es independiente del tipo de material utilizado, estamos viendo como, poco a poco, comienza a asimilarse que dicho valor también es independiente del tipo de disciplina en el que aparezca, los géneros empiezan a ser cuestionados o ignorados, y se olvidan las clasificaciones y las categorizaciones artísticas.

Creemos que la disparidad en cuanto a la manera de hacer arte no hace más que refrescar e intensificar el panorama artístico, y que en este mundo caben tantas formas de hacer arte como artistas haya, independientemente de que éstos se expresen a través de escultura mobiliaria, arte público, instalaciones, escultura arquitectónica, arquitectura escultórica, intervenciones públicas, escultura, arquitectura o joyería.

Es el arte de nuestro tiempo.

En lo que se refiere a la evolución de la joyería, si rompe moldes a lo largo del siglo XX y su lenguaje también se expande, pudiendo llegar a contemplarse en el siglo XXI como «suceso artístico», son cuestiones que vamos a ir tratando en los siguientes capítulos.

2. JOYERÍA DE NATURALEZA ESCULTÓRICA

2. Joyería de naturaleza escultórica

Hoy en día podemos encontrar en las tiendas de joyería un amplio abanico de piezas donde elegir: las hay de una gran variedad de estilos, realizadas en materiales de naturaleza diversa, anticonvencionales o comerciales, de producción artesanal o industrial, diseñadas en consonancia con el mundo de la moda o por el contrario creadas con intenciones artísticas, piezas únicas o seriadas, más o menos asequibles... Pero esto no ha sido siempre así; basta con remontarnos cien años atrás para darnos cuenta del inmenso cambio operado, ya que durante siglos -también en los comienzos del siglo XX- la joyería occidental desempeña la función primordial de revelar la alta posición social de quien la lleva: restringidas por su alto coste a un público minoritario, las joyas se hacen esencialmente para las mujeres, quienes con su uso evidencian la talla social y económica de sus maridos.



[53] Broche de la Casa Fabergé
Diamantes y esmeraldas
San Petesburgo, principios del s. XX

A medida que avanza el siglo va cogiendo forma un nuevo enfoque, una manera diferente de entender la joyería. La actitud de desafío ante lo tradicional, propia de la edad moderna y compartida por todas las artes, también impera en el mundo de la joyería, propiciando que ya en la década de los cincuenta puedan identificarse dos niveles de joyería bien

diferenciados; por un lado las casas de joyas famosas siguen haciendo piezas caras, de aspecto sofisticado y con materiales tradicionales preciosos -oro, perlas, rubíes y diamantes -; por otro lado y conviviendo con éstas, aparece en escena un tipo de pieza realizada en pequeños talleres y con materiales menos caros, en la que se destaca la estética de su forma, color o textura frente al valor económico de los materiales empleados.

Resulta significativo el hecho de que en estos mismos años algunos pintores y escultores destacados entran en contacto con el mundo de la joyería entendiéndolo como un medio novedoso de expresión artística. Es el caso de Max Ernst, Man Ray, Georges Braque, Salvador Dalí, o Alexander Calder.



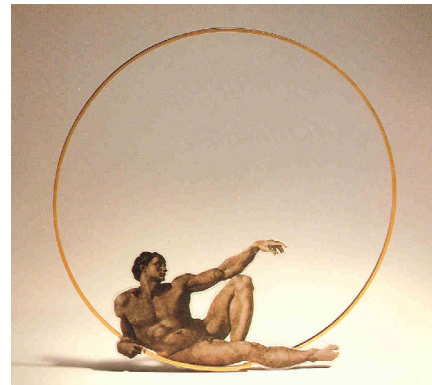
[54] Broche, 1961-63
Francia
Georges Braque

Por su parte, los joyeros comienzan a crear dentro de un marco mucho más abierto; no sólo están pendientes de los avances en cuanto a experiencias y conocimientos de su propio sector, sino que a la vez están atentos y receptivos a las inquietudes artísticas internacionales, coincidiendo en el cuestionamiento de lo tradicional, en la pasión por el cambio y la renovación.

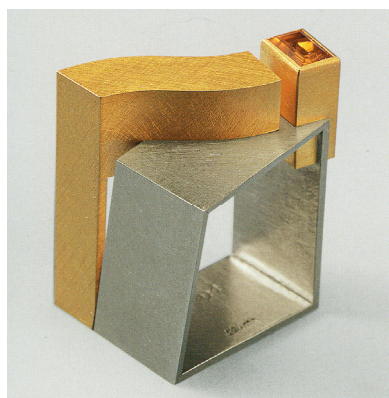
Estos antecedentes, sumados en la década de los sesenta al nacimiento de la cultura popular y a la democratización de la creatividad, dan como resultado el surgimiento de la llamada Nueva joyería, tendencia internacional que continúa desarrollándose en nuestros días -con otros nombres- en la que prima la individualidad creativa del joyero artista.

Éste, reivindica para sí la libertad del artista y desarrolla su creatividad dando prioridad a trabajar sus propias ideas, a crear formas u objetos para su propia causa, anteponiendo la innovación y la experimentación plástica y conceptual al aspecto comercial.

[55] “Adán”, pieza para el cuello, 1988
Latón dorado y fotografía laminada de PVC
Países Bajos
Gijs Bakker



Es en este nuevo marco donde aparece también la distinción entre la joyería como mero artículo para llevar y la joyería realizada por artistas joyeros, donde comienza a hablarse de escultura para el cuerpo y donde, con el paso de los años determinados joyeros, atraídos por lo puramente escultórico, terminan trabajando paralelamente en ambos campos trasladando sus inquietudes artísticas de uno a otro terreno artístico, como demuestran estas imágenes:



[56] Sortija “Sambruson”, 2000
Oro blanco, amarillo y citrino,
2'5 x 2'4 x 3 cm.
Helfried Kodré



[57] Escultura “Raumtor”, 2002
Bronce, 35 x 53 x 32 cm.
Helfried Kodré

Esta joyería nueva deja de ser incomprendida para pasar a ser aceptada desde el momento en que la sociedad asimila el hecho de que sus posibilidades expresivas son las mismas -incluso ganan en expresión- que en la joyería tradicional, consiguiendo a finales del siglo XX y principios del XXI la convivencia generalizada de la joyería creativa y la clásica.

Pero veamos en profundidad cómo tiene lugar este desarrollo creativo; en un primer apartado exponemos la evolución operada por la joyería a lo largo de cien años a través de la confrontación de la obra del artista joyero René Lalique, realizada a principios del siglo XX, con ejemplos de joyería artística creada por distintos autores en la actualidad, con la intención de resaltar un tipo de joyería que va más allá de ser un adorno o un reflejo de prestigio y poder: la joyería creativa realizada por joyeros artistas.

A continuación centramos nuestra atención en la joyería escultórica, una rama de la joyería artística muy próxima a la escultura; exponemos los distintos factores que contribuyen a su aparición y los aspectos que la caracterizan, intentando con todo ello desvelar el fundamento de dicha proximidad.

2.1. La nueva joyería: evolución de la tradición a la innovación

Si en la década de los sesenta se habla de nueva joyería o de joyería experimental, hoy en día la joya creada como expresión artística es conocida en el mundo de la joyería como pieza de autor; éste concibe la idea, diseña y normalmente realiza la pieza, única o de pequeña edición. Durante este proceso se establece una relación íntima entre el creador y el objeto: sobre la pieza se vierten imaginación y percepciones personales, se experimenta, se reflexiona, se trasmite, se invierte tiempo, se busca, a veces se encuentra, se hace...y en la joya se recogen las vivencias y la impronta de su autor.

En contraste con el aspecto uniforme del objeto hecho a máquina, éstas son personales, tienen huellas que delatan la factura manual. En opinión del creador de joyería de autor Ramón Puig Cuyás:

“Pensar con las manos, en íntimo diálogo con los materiales y las formas, nos humaniza y nos ayuda a encontrar la armonía necesaria entre nosotros y el mundo que nos rodea”¹⁶

Todo ello hace que estas joyas sean pequeñas expresiones artísticas; son poseedoras de un valor que las diferencia: el valor creativo.

Si bien este término que diferencia un tipo de joyería específico es acuñado recientemente, la joyería de autor no es exclusiva de la edad contemporánea: en este nuevo apartado ponemos de relieve la figura de René Lalique, un joyero que produce joyería artística y escultórica a finales del siglo XIX y principios del XX, a la vez que confrontamos esta obra de autor con la joyería que se está haciendo a principios del siglo XXI, poniendo en evidencia el gusto de la sociedad en la que se crean, los motivos que inducen a su creación, los tipos de fabricación, los materiales comúnmente empleados, o los aspectos funcionales, exponiendo de esta manera su evolución.

¹⁶ Puig, Ramón. “Cuatro conceptos de creación” En: Codina, Carles. *Orfebrería*. p. 98

2.1.1. El reflejo de la época

Las piezas que mostramos a continuación son un reflejo fiel del gusto de su época: la primera encarna el estilo Art Nouveau, las segundas, el arte conceptual.



[58] Adorno de cuerpo, 1897-98
Oro, esmalte, crisoprasa, piedras de luna y diamantes, 26'5 x 27 cm.
Museo Calouste Gulbenkian, Lisboa
René Lalique



[59] "Broches Chicle", 1999
Chicles fundidos en oro, plata y bronce
Ted Noten

El Art Nouveau -movimiento artístico que abarca desde el arte hasta la arquitectura, joyería o diseño de interiores, difundido en Europa entre 1890 y 1919- tiene en la figura de René Lalique un exponente clave. Su obra evidencia, por un lado la ruptura con la tradición establecida en cuanto a diseño y realización de joyería del siglo XIX, y por otro, la creación de un lenguaje nuevo: un estilo que se caracteriza por el predominio de la figuración -escultóricos volúmenes que revelan su destreza en las técnicas de modelado-, diseños inspirados directamente de la naturaleza y en ocasiones influenciados por la mitología, el gusto por la asimetría y la sensualidad de la línea ondulante, o la inclusión de materiales no preciosos y elegidos por sus cualidades estéticas, junto a los convencionales.

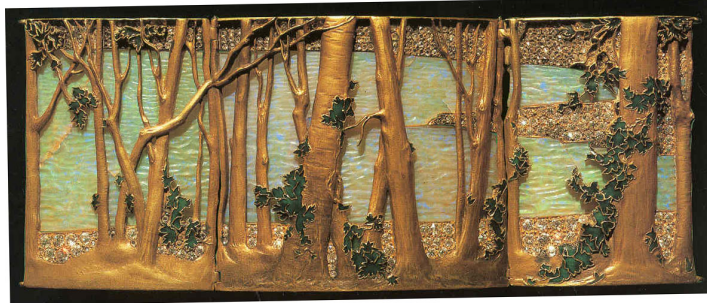
Nacido en un pequeño pueblo de la región de Marne, en Francia, pese a que su familia pronto se traslada a París, vuelve siempre al pueblo de vacaciones, lo que permite a Lalique estar en contacto con la naturaleza, observarla y aprender de ella, llegando a adquirir el dominio -tanto en el dibujo como volumétricamente- que se hace notar en todos sus diseños.

La admiración que siente Lalique por el mundo natural le induce a inspirarse en la vida orgánica e incluir en su obra de joyería todo tipo de motivos naturales. En este aspecto coincide con la fascinación que se despierta en aquella época en la sociedad occidental por lo japonés y la interpretación poética de la naturaleza que caracteriza su estilo.

Para crear las placas articuladas para el cuello que vemos a continuación (fig.60) Lalique se inspira en un paisaje arbolado a orillas de un lago y consigue recrear una atmósfera donde conviven lo natural y lo surreal.

A través del oro de los troncos, el brillo del esmalte que da color a las hojas de enredadera, el reluciente lago tallado en ópalos y los destellos de las agrupaciones de diamantes que dan cuerpo a las orillas, el joyero

artista consigue representar un ambiente de ensoñación, una soleada y fantástica mañana en un paraje único.



[60] Placas para el cuello con paisaje arbolado, 1898
Oro, ópalos, esmalte y diamantes
René Lalique

Por su parte, la misteriosa criatura inspirada en el mundo animal que da forma al escultórico adorno de cuerpo (fig.58), figura híbrida entre mujer, dragón y libélula, es capaz de provocar impacto y admiración en el espectador. Observando esta obra que se nos ofrece con toda su belleza y con toda su crudeza, podemos apreciar, por un lado el desarrollo del ciclo constante y natural de la vida, nacimiento, transformación y muerte, ya que al mirarla podemos interpretar tanto el nacimiento de la mujer-libélula, la muerte de ésta engullida por el dragón, como el momento exacto y detenido de la metamorfosis de un ser a otro; por otro lado, la perfección de ejecución que irradia este trabajo impecable es también motivo de satisfacción.

Como en muchas de las obras Art Nouveau, en ésta aparece la figura de la mujer aportando erotismo y sensualidad: encara el conjunto con el pecho descubierto, joven, voluptuosa, impasible y misteriosa. La cola de la libélula rompe con la simetría al estar desplazada hacia un lado, y la gravedad de la cabeza y las patas del dragón, de pesado metal, se ve contrastada por el ritmo curvilíneo y ondulante del conjunto, así como por la sensación de ligereza que emana de las alas de la libélula, alveoladas y decoradas con esmalte vitral de color azul verdoso.

Mientras que en la joyería de principios del siglo XX predomina un único estilo, el Art Nouveau, en los inicios del siglo XXI resulta difícil resaltar uno de entre tantos, dado que la joyería actual comprende variedad de estilos, es fluida, ecléctica.

Por una parte podemos diferenciar las piezas exclusivas de las prestigiosas compañías tradicionales como Tiffany's, Bulgari, Asprey, Boucheron o Cartier, fabricadas con gemas y metales preciosos y restringidas a la categoría social más acaudalada.

Junto a ella encontramos la joyería que consume el gran público: piezas estándar, convencionales, más o menos caras, semipreciosas o preciosas generalmente copiadas de los diseños creados por las grandes firmas pero producidas en series casi ilimitadas que posibilitan precios más razonables, cómodas, llamativas y sumamente comerciales.

Al lado de estas categorías circula incansablemente la joyería vinculada a la moda: producida en masa y con un diseño y un estilo permanentemente adaptado al constante cambio o evolución de la imagen de moda.

Con todas ellas y hoy en día reconocida como una categoría más, está presente la joyería que más nos interesa: la joyería artística o de autor desarrollada por los joyeros artistas modernos, unas piezas que económicamente no son elitistas, pero para nosotros las más valiosas, y cuyo estilo es tan variado como lo son las personalidades y las ideas de sus autores.

Como ocurre en el arte en general, las fronteras que delimitan la joyería convencional se han abierto en el transcurso del siglo XX dando cabida a la Nueva joyería; transcurrido el tiempo, los caminos que toma ahora la joyería artística son cada vez más diversos y dispersos: escultórica, experimental, dirigida a la moda, mezcla de instalación o de performance, textil o conceptual.

En el seno de este extenso grupo de joyería creativa, prospera en el siglo XXI la joyería conceptual, un tipo de pieza caracterizada por poseer un contenido de fondo. La joyería de principios de siglo toma sus valores del arte conceptual, por eso en estas piezas prima la idea o el valor artístico que puedan tener frente a los aspectos procedimentales -a veces ajenos al mundo de la joyería- o el propio resultado.

Así pues hemos elegido la obra “Broches Chicle” (fig.59) del artista joyero Ted Noten como reflejo fiel de uno de los gustos de la época, el gusto por lo conceptual. En ella no podemos valorar sólo el resultado que se ve y que nos podemos poner -o sea los broches-, sino esto sumado a la idea y el proceso, porque el máximo interés de estas piezas de joyería no reside en el resultado, sino en el proceso de búsqueda y en la transmisión de unos contenidos a través suyo.

En esta serie de joyas el punto de partida gira alrededor de los chicles: el joyero artista se siente atraído por este elemento que tras ser consumido es desechado, tirado la mayoría de las veces al suelo, decorando las aceras de nuestras calles hasta que transcurrido un tiempo termina desapareciendo por desgaste.

Note decide convertir esta goma de mascar usada y enseguida desechada por la sociedad en algo codiciado por esa misma sociedad de consumo, y lo hace proponiéndole «mascar su propio broche».

“El proyecto fue llevado a cabo en el Museo Boijmans van Beuningen de Róterdam, y ochocientas personas aceptaron la invitación de mascar su propio broche. El artista eligió los que consideró mejores y los fundió en oro de 24 quilates, finalizándolos como una pieza de joyería usable.”¹⁷

¹⁷ Astfalk, Jivan. “Jewellery as a fine art practice” In: Grant, Catherine; et al. *New Directions in Jewellery*. p. 19

La imagen que mostramos a continuación es tomada por el equipo de Noten en el transcurso del evento:



[61] Clasificación y numeración de chicles
Ted Noten

Muchas cosas en esta obra se sitúan al margen del concepto de joyería tradicional, empezando por el motivo por el que se crea: no para ser consumida como elemento de adorno, sino como el camino o la manera de exponer la idea de un artista joyero, que no es otra que demostrar cómo un producto de desecho puede generar un objeto precioso.

En cuanto al proceso de creación, ya no se trata únicamente de una íntima relación pieza-orfebre, sino que aquí, en una primera fase de creación intervienen al menos ochocientas personas, con una calculada puesta en escena propia de algunas formas artísticas contemporáneas, como las performances o los happenings, en las que el artista programa y dirige el encuentro.

Por otra parte, las formas obtenidas no denotan el buen hacer de la joyería tradicional, el dominio de unas habilidades, de un oficio, o de un virtuosismo técnico, más bien al contrario, son formas frescas y espontáneas, las que pueden resultar al mascar un chicle con un poco de intención.

2.1.2. El valor de los materiales

En cuanto a los materiales empleados en la creación de joyas, si hay algo que pone en evidencia la evolución de la joyería en el transcurso del siglo XX es la incorporación de materiales de escaso valor económico.



[62] Adorno de cuerpo "Canto de pájaros", 1889
Oro, plata, diamantes y rubíes, 4'9 x 10'8 cm.
Colección privada, Nueva York
René Lalique



[63] "Juego de canicas", 2006
Plata fina, canicas de vidrio, fotos plastificadas y cuero
Celia Parra

En occidente la joyería tradicional, atendiendo a la demanda, mantiene vigentes unos diseños tipo cuya función es lucir gemas y metales preciosos, unos modelos que se repiten hasta la saciedad y en los que el diseño no va más allá del engarzado de gemas. Durante siglos los materiales usados para realizar estas joyas son los tradicionales metales nobles y piedras preciosas, que tratándose de materiales poco comunes en la superficie de la tierra y por lo tanto caros, refuerzan con su posesión la connotación de lujo, exclusividad y prestigio.

Buen ejemplo de ello es el adorno de cuerpo que podemos ver en la figura sesenta y dos; para decorar la superficie de este espectacular bulto redondo, René Lalique elige el diamante, por entonces tan de moda en Francia, consiguiendo que el conjunto desprenda destellos y brillos casi monocromáticos y exquisitos, a la vez que ostentosos.

Pero, además de este tipo de pieza preciosa, recién iniciado el siglo XX, el propio Lalique sorprende con la combinación en sus diseños de metales y materiales distinguidos con otros medio o nada preciosos, como el esmalte, el cuerno o el cristal. Eludiendo el instaurado uso del diamante y su intrínseco valor económico, elige los materiales que mejor se adaptan a sus ideas, aquellos que con independencia de su coste, posibilitan mejor la comunicación de sus percepciones artísticas.

Por ejemplo, atraído por las posibilidades que descubre en una materia tan humilde como el cuerno, decide hacer uso de él introduciéndolo en la alta joyería.

Atendiendo sólo al valor artístico de este material crea numerosas joyas de cuerno, como las peinetas talladas enteramente a partir de asta o en las que combina el cuerno con otros materiales como el oro, el esmalte, cristal, perlas o diamantes (fig.64-65), piezas que son verdaderas obras de arte.

“Lalique experimentó incansablemente con técnicas de tallado, y apretando el cuerno en moldes cuando estaba recién cortado y era más maleable.”¹⁸



[64] Peineta con vid y uvas
Asta, oro, esmalte, cristal de roca y madreperla
René Lalique



[65] Peineta con flores, 1902-03
Asta, oro, esmalte y diamantes
Museo Calouste Gulbenkian, Lisboa
René Lalique

Para realizar la obra de joyería conocida como “Peineta con flores” (fig.65) Lalique se inspira en el mundo vegetal, pero nos sorprende al aplicar en un objeto de adorno un aspecto de la naturaleza tan poco agradable como lo es la decadencia. Al igual que otros diseñadores Art Nouveau, Lalique toma la inspiración de la naturaleza en muchas ocasiones, y consigue crear piezas de joyería que destacan por su capacidad de transmitir sensaciones de energía o crecimiento, por sugerir movimiento y vida.

Estudia y representa aspectos del mundo vegetal con todo detalle: la estructura de las plantas, la flexibilidad de los tallos, la libación del néctar de unos abejorros, la ternura de los brotes, la blanda carnosidad de los pétalos de los lirios, la frescura de las hojas nuevas, la ligereza de las umbelíferas..., todo en ellas nos invita a pensar en el nacimiento o crecimiento, en la vida y en la plenitud de la primavera.

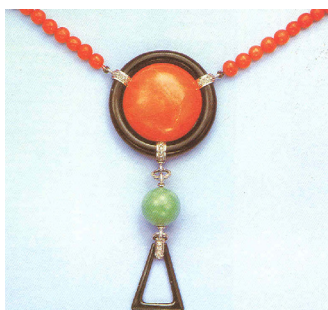
¹⁸ Becker, Vivienne. “Lalique”. In: Kenneth, A. Snowman. *The master jewellers*. p. 138

Pero Lalique también se siente atraído por el estadio opuesto y representa en otras piezas la decrepitud de esa misma naturaleza.

En “Peineta con flores” (fig.65) la sabia ha dejado de correr por los tallos y ya no sustenta hojas ni flores; éstas ceden por su propio peso y declinan las cenicientas cabezas; las hojas talladas en cuerno parecen tan marchitas que da pena mirarlas, y los tallos -que son a la vez los dientes de la peineta- están secos y nudosos; por su parte, la pátina ligeramente azulada que cubre las zonas talladas refuerza con maestría la sensación desasosegante que trasmite el conjunto: el abatimiento, el final de la vida y la intuición de su próxima desintegración o transformación en polvo.

Reconocemos en la figura de Lalique a un precursor por el hecho de incluir en la joyería tradicional materiales nada ortodoxos para la época; pero se trata de un caso aislado ya que en la joyería de principios de siglo predominan los materiales convencionales.

Al estilo Art Nouveau le secunda el Art Déco, que produce un tipo de joyas atrevidas e influenciadas en su diseño por el arte del momento, el cubismo y la abstracción. Los joyeros del Art Déco usan en sus geométricos diseños materiales preciosos -diamantes, oro, perlas, rubíes- y semipreciosos -coral, ónice, jade-, pero también innovan con la inclusión de otros inusuales, como el plástico de diversos colores, el cromo, el cristal o el acero.



[66] Collar, 1925
Coral, ónice, jade y diamantes
Georges Bouquet



[67] Broche, 1930
Metal amarillo

Merece mención especial el auge de la bisutería: si en un principio la joyería de fantasía cumple la misión de imitar a la joya original -en ocasiones los propios joyeros profesionales hacen por encargo la joya y su copia con materiales no preciosos, falsificación que es lucida por su dueña mientras la verdadera es custodiada en una caja fuerte-, la bisutería Art Déco, impulsada por modistas como Coco Chanel o Elsa Schiaparelli, pasa a ser reconocida como falsificación fabulosa, aceptada y deseada por sí misma. Así, mujeres que por su solvencia económica pueden llevar alta joyería, prefieren lucir exuberantes imitaciones de producción industrial de vidrio soplado, pastas coloreadas, largas sartas de perlas falsas, bakelita y metales dorados.

En la década de 1940 surge en joyería un estilo caracterizado por el predominio del color, del movimiento y de alegre vitalidad, un tipo de joyas repletas de oro rojo, amarillo, rubíes, diamantes y perlas, que pasarán a ser conocidas como “joyas cóctel”.

Coincidiendo con este tipo de joyas caras y glamorosas, y ya entrando en los años cincuenta, algunos artistas destacados descubren en la joyería un medio más de expresión, y desafiando el concepto de joyería que domina por entonces crean sus propias joyas, ejecutándolas personalmente -es el caso de Alexander Calder- o diseñándolas y encargando a joyeros profesionales su elaboración -como hace Salvador Dalí- y utilizando para ello los materiales que mejor reflejan sus intenciones artísticas.



[68] Broche “Labios de rubíes”, 1949
Oro, rubíes y perlas, 3 x 5 x 1 cm.
Salvador Dalí



[69] Broche, 1940
Plata, oro, alambre de acero y trozos cristal
17'6 x 12'5 x 2'5 cm.
Alexander Calder

Ambas joyas denotan el sello personal de su autor; la pieza de Dalí (fig.68) fascina por el lujoso brillo que despide la comprimida agrupación de perlas y piedras preciosas, la impecable técnica desarrollada por los joyeros encargados de fabricarla, Alemany y Ertman¹⁹ y sobre todo por ser reflejo del universo surreal del artista; el broche de Calder (fig.69) destaca por la elección de materiales humildes, una hechura de resolución ingeniosa y la transmisión de proximidad que provocan los materiales comunes.

Durante los años sesenta, en contraposición al difícil acceso de la joyería fina y frente a la baja calidad de la joyería de producción industrial, nace la Nueva joyería, una rama que prospera a lo largo de las décadas de los setenta y los ochenta y que se caracteriza por la renovación y la invención en el sector.

Un pequeño número de joyeros artistas estimulados por las creaciones de joyería realizadas por pintores y escultores, por la democratización del arte, la expansión cultural gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías, y la prosperidad de las clases medias y con ellas el surgimiento de un amplio mercado, rechaza la clasificación convencional que diferencia la alta y la baja joyería y revoluciona este mundo con un tipo de pieza de marcado sentido individualista que refleja la expresión personal y artística de su autor: fieles a esta idea eligen para sus diseños los materiales en favor de su potencial estético y no económico, consiguiendo con ello darle la vuelta al repertorio estético conservador.

Esta nueva generación de joyeros generaliza el uso de materiales nuevos dando lugar a la joya producida con materiales sintéticos, como plásticos moldeados transparentes y coloreados, plexiglás o vinilo, nylon, goma o fibras, joyas efímeras de papel, hechas de metales como la plata, el latón,

¹⁹ Jiménez Priego, M^a Teresa. *Dalí, joyero del siglo XX*. p.36

el aluminio, el titanio o el acero, y de materiales naturales como semillas, huesos, marfil, maderas teñidas, sedas, plumas o guijarros.

La colección que podemos ver en la imagen siguiente “Algo especial”, de material acrílico unas y de papel recortable otras, baratos y desechables, denota la influencia en los movimientos artísticos de la época: Opt y Pop Art.



[70] “Something special”, 1967
Colección de joyas acrílicas y de
papel
Museo Victoria y Albert, Londres
David Watkins y Wendy Ramshaw

La evolución operada por la joyería a lo largo del siglo en cuanto a la aceptación de materiales impensables para la joyería convencional -que por su parte sigue manteniendo técnicas y materiales milenarios- da pie para que encontremos, a finales del siglo XX, joyería realizada con materiales tan inusuales como el hielo: Bernard Fink, en consonancia con el Land Art y su carácter efímero, crea en 1996 “Eis ring in ice”, una sortija de hielo que se derrite rápidamente y sólo nos queda constancia de su breve existencia a través de la imagen fotográfica.

O collares hechos con pelo, como podemos ver en la figura setenta y uno. La artista corta su propio pelo y elabora con él unas bolas que posteriormente ensarta para fabricar un collar. El objeto que en un principio nos resulta clásico y agradable, gracias sobre todo a la forma en que está presentado -creando un atractivo contraste de color entre la hilera de cuentas oscuras y los gráciles y blancos busto femenino y peana-, ahora que conocemos su verdadera naturaleza pasa a producirnos rechazo y repulsión.

Pese a lo habituados que estamos a cubrírnos con pieles y pelo de animales -abrigo, mantas, incluso collares, como el que podemos ver en la figura setenta y dos- nos recorre el cuerpo un pequeño escalofrío ante la imagen de este collar hecho de pelo humano, o ante la mera idea de ponérselo.

Como vemos, las materias adquieren una nueva interpretación cuando son recicladas; este collar es el fruto de las reflexiones de su autora, Mona Hatoun, sobre el valor que poseen algunos materiales cuando forman parte del cuerpo y están vivas y cuan distinto es una vez separadas del cuerpo y convertidas en materia de desecho.



[71] Collar de pelo, 1995
Pelo de la artista y busto de Cartier
31 x 22 x 17 cm.
Mona Hatoun



[72] Collar de fieltro, 2006
Lana de oveja tratada y teñida
16 x 13 x 2 cm.
Ane Arias

Para finalizar esta descripción sobre la evolución de los materiales y de la propia joyería a lo largo del siglo XX, retomamos la imagen que mostramos al inicio de este apartado (fig.63), un collar diseñado con plata, canicas, fotos y cuero como ejemplo significativo de la inclusión en joyería de materias nuevas, ahora ya en el siglo XXI.

Como ocurre en las obras artísticas conceptuales, con este collar su autora busca la transmisión de un contenido: la idea es transmitir el mal uso que en ocasiones se hace de la ciencia.

A través de la joya la idea se trasmite de su creador a su portador, y de éste a todo espectador que la vea sobre el cuerpo de quien la lleva; la autora, consciente ello, pone en circulación un mensaje-protesta, una denuncia ecológica sirviéndose de material fotográfico por ser un soporte sugerente, directo y claro.

El texto que en el catálogo acompaña a la pieza ayuda a su comprensión:

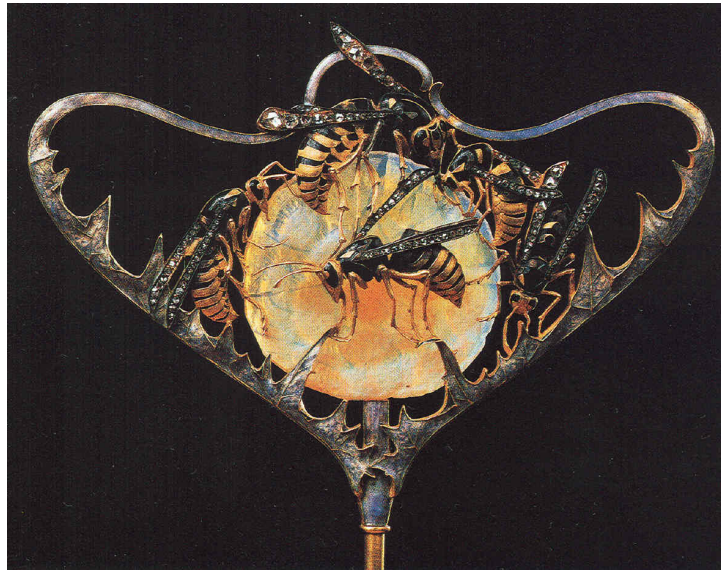
“La ciencia sin responsabilidad es un juego peligroso. (...) Mermamos nuestros recursos medioambientales desarticulando el planeta al destruir superficies verdes y especies imprescindibles para el equilibrio y usando los descubrimientos en genética, atómica, medicina y comunicación para enriquecimiento de minorías”²⁰

La belleza de este diseño es conseguida por la autora gracias a la combinación de materiales tan dispares como la lámina de plata, los finos cordones de colores de cuero que cumplen la función de unir las placas de plata y de sujetar la pieza sobre el cuerpo, las canicas de vidrio que aportan colorido y movimiento al conjunto al estar suspendidas, y el papel fotográfico plastificado; pero la función de denuncia o concienciación social que desempeña este collar a través de las pequeñas fotografías también contribuye a potenciar esa belleza.

2.1.3. Dentro y fuera de mercado

Hay un par de aspectos en los que coinciden algunas de las joyas de Lalique y cierta joyería contemporánea: como podemos ver en estas imágenes (fig.73-74) ambas piezas de joyería **no son funcionales** - difícilmente pueden llevarse puestas por resultar incómodas sobre el cuerpo-, **ni comerciales** -el público interesado en este tipo de obras es sumamente minoritario-.

²⁰ Parra, Celia. “El mal uso de la ciencia”. En: *I Encuentro de Joyería Creativa con Vidrio*. p.18



[73] Detalle de alfiler de sombrero "Avispas", 1889-1900
Oro, esmalte, ópalo, diamantes, 21 x 10'2 cm.
Museo Det Danske, Copenhagen
René Lalique



[74] Collar trenzado, 2004
Tejidos vintage y relleno de poliéster
Anna Osmer Andersen

Varias de las joyas creadas por Lalique son de un tamaño exagerado, nada práctico; ya en su época generan debate sobre su ponibilidad. No obstante, sus piezas están diseñadas para ser joyas: en este caso (fig.73) podemos ver que el alfiler consta de una cabeza, donde se desarrolla una escena protagonizada por cinco avispas, de fuerte carácter escultórico, y

de un largo alfiler mediante el cual se puede prender al sombrero. Sin embargo la pieza en su conjunto mide veintiún centímetros de largo.

“Aunque podrían ser usadas nunca fueron consideradas como accesorios ponibles: eran objetos de vitrina, puros vuelos de fantasía expresados con pericia y habilidad artística”²¹.

Y es que este autor vive la joyería como una forma de arte personal, es lo contrario a un mero ensamblador de materiales preciosos -como lo pueden ser otros joyeros-, se trata de un joyero artista y como tal, marca las normas sobre cómo deben ser sus creaciones. Además, el entendido coleccionista de objetos artísticos y millonario Calouste Gulbenkian encarga a Lalique numerosas series de joyas, con lo que las cuestiones de coste, materiales o tamaño son aspectos que no le inhiben a la hora de diseñar. Todo esto hace que Lalique cree con plena libertad, y que nosotros podamos entrever en sus obras el placer íntimo que siente el artista que es capaz de plasmar en ellas sus sueños.

En cuanto al gigantesco collar de la imagen setenta y cuatro, no debemos olvidar que uno de los rasgos propios de todo artista es su afán por la experimentación. Esta excitante capacidad para probar, cambiar, alterar, mezclar, descubrir, invertir el orden de las cosas en completa libertad, es uno de los caminos que nos llevan a la creación de cosas nuevas y diversas. A veces los resultados son sorprendentes, pero sus autores las llevan a cabo porque creen en sus ideas, forman parte de su desarrollo personal creativo, y saben que ponerle límites a su imaginación puede desfavorecer, entre otras cosas, a la innovación.

Las nuevas generaciones de joyeros artistas del siglo XXI siguen avanzando por el camino abierto en los años sesenta, cuando los creadores de la Nueva joyería la dirigen hacia una forma más de arte.

²¹ Becker, Vivienne. “Lalique”. In: Kenneth, A. Snowman. *The master jewellers*. p.139

En ocasiones esta experimentación y esta libertad creativa produce unos frutos no convencionales, surgen formas que no acatan las directrices que milenariamente dirigen la joyería y, sobre todo, que no acatan la demanda del mercado.

El collar de la figura setenta y cuatro, forma parte de una serie de joyería textil de tamaño extra grande elaborada por Anna Osmer Andersen, que gira en torno a la repetición de formas eslabonadas, introduciendo la variación de la escala y teniendo en cuenta la flexibilidad del movimiento²². El hecho de sustituir el metal por tejidos blandos, suaves y ligeros permite a su autora incrementar exageradamente el tamaño de sus collares, siendo estos además, confortables y acogedores.

A pesar de ser un siglo el tiempo que distancia las creaciones de estos joyeros del siglo XXI y la obra de René Lalique, y por tanto haber entre ellos una gran diferencia de estilo, podemos comprobar que les une aspectos relevantes: en ambos casos se trata de joyería de autor, realizada por artistas innovadores capaces de atreverse a ir más allá de lo establecido creando así nuevos lenguajes; sus obras poseen valor artístico y no poseen valor comercial, no son provechosas para fines prácticos pero sí lo son como obras de arte.

Al mantenerse al margen del mercado, estos autores crean con un lenguaje propio, personal, ofreciendo lo mejor: una parte de sí mismos. Así, crean piezas de joyería que significan algo, no son sólo bellas en apariencia, sino que además poseen una parte de alma, del alma de quien las crea, y por eso con su existencia contribuyen al desarrollo de la cultura de su tiempo.

²² Grant, Catherine. *New directions in jewellery*. p.97

2.2. La joyería escultórica contemporánea

En joyería existe una rama muy próxima a la escultura; además de la creada por los propios escultores -tema que es tratado en profundidad en un capítulo posterior-, contamos con la joyería escultórica realizada por joyeros artistas.

En el apartado precedente mostramos varias piezas de joyería de René Lalique que son sustancialmente escultóricas, no sólo por el admirable dominio volumétrico demostrado en sus representaciones figurativas, sino también porque tenemos constancia de sus incursiones en el terreno escultórico para luego revertir ese aprendizaje en el joyero.

“En 1894, Lalique adaptó la técnica de “tour á réduire”, un proceso de la familia de grabadores y medallistas usado en la fabricación de monedas. Se usaba una máquina para reducir a menor escala un diseño, con el detalle completo tallado en un gran modelo madre, que podía ser transferido a superficies mucho más pequeñas, sin el sacrificio de un detalle tan minucioso. Lalique fue el primero en aplicar esta técnica a la joyería, trabajando inicialmente con relieves en marfil. El experimento fue un gran éxito copiado inmediatamente por los más importantes joyeros de París”²³

Pero si hoy hablamos abiertamente de joyería escultórica -reconocida como un tipo de joyería diferenciado- no se debe a la existencia de un único tipo de obra representativa, como lo es la joyería del autor René Lalique, sino también al esfuerzo realizado por los joyeros de la Nueva joyería a lo largo de varias décadas del siglo pasado, ya que gracias a ellos se empieza a cuestionar el concepto de joyería y a apreciar el trabajo creador del joyero.

Las incursiones en joyería realizadas por pintores y escultores durante aquella época sin duda incorporan algo nuevo a la tradicional visión de la

²³ Becker, Vivienne. “Lalique”. In: Kenneth A. Showman. *The master jewellers*. p.137

joyería; ante piezas como las realizadas por el escultor Alexander Calder ya en 1938, en las que tiras de latón sustentan trozos de cristal de colores dando cuerpo a broches o collares, es lógico que comience a redefinirse el concepto de joyería: empiezan a valorarse como objeto artístico al descubrirse en estas piezas algo que va más allá de su valor económico o del mero adorno corporal.

La joya comienza entonces a ampliar sus fronteras más allá de su definición tradicional, que aún hoy es “Pieza de oro, plata o platino, con perlas o piedras preciosas o sin ellas, que sirve para adorno de las personas, y especialmente de las mujeres”²⁴, definición en la que hay un valor clave, el metal precioso, y en la que no se consideran otros factores como el diseño o el valor artístico. Es precisamente esta limitación la que comienza a cuestionarse.

A la vez que algunos escultores descubren la joyería como un medio más de expresión artística, en toda Europa surgen joyeros motivados por esta nueva libertad creadora, por esta ansia experimental que conduce a la joyería por los caminos del arte.



[75] Brazalete, 1968
Plata
Colección Van Reekum Museum, Apeldoorn
Francoise Van Den Bosch



[76] Pieza para los hombros unida a un
vestido, 1967
Aluminio y seda
Emma Van Leersum

²⁴ Real Academia Española. *Diccionario Manual e ilustrado de la lengua española*. p.906

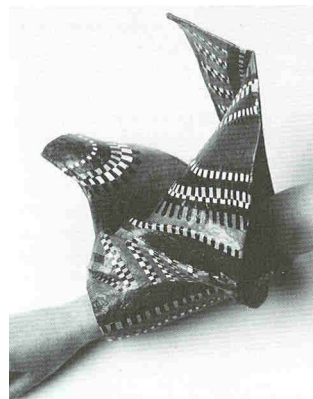
Parece que concentran su creatividad en investigar hasta dónde se puede ampliar el concepto de joyería, experimentando lo que puede dar de sí cada material, cada técnica, cada proceso, el mundo de la forma sobre el cuerpo y fuera de él. Así surgen los híbridos entre joyería y escultura o joyería y prendas de vestir (fig.75-76).

Existe otro factor que también resulta determinante en la aparición de piezas de joyería con carácter escultórico: la incorporación de nuevos materiales.

Las materias generadas por la industria terminan cayendo en manos artistas y revolucionando los mundos de la escultura, la arquitectura, el diseño o la orfebrería, en el que surge una corriente de joyería de vanguardia que se opone terminantemente al uso de materiales preciosos. La inclusión de todo tipo de materiales en ésta la revitaliza, le aporta áreas nuevas de creatividad; por ejemplo, la utilización de materias tan ligeras y resistentes como el aluminio o el papel tratado permite a los joyeros artistas expandir las dimensiones de sus piezas hasta alcanzar proporciones escultóricas sin que se de un incremento del peso, siendo por lo tanto aptas para llevarlas encima.



[77] Collar y brazalete "Tubería de estufa", 1967
Aluminio anodizado
Gijs Bakker



[78] Brazalete, 1967
Papel maché
Marjorie Schick

Mientras tanto, atentas al renacer del sentido artístico de la joyería, proliferan las galerías de arte y otras instituciones dedicadas a organizar

exposiciones de joyería. Bajo el título “Joyería como escultura como joyería” se celebra en 1973 una muestra en el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston, donde exhiben sus creaciones -junto a algunos creadores de joyería contemporánea- los escultores y pintores: Alexander Calder, Pablo Picasso, Pol Bury, Robert Morris, Hans Arp, Roy Lichtenstein, Man Ray, Lucio Fontana, Niki de Saint Phalle, Arnaldo Pomodoro, Max Ernst o Miguel Berrocal.

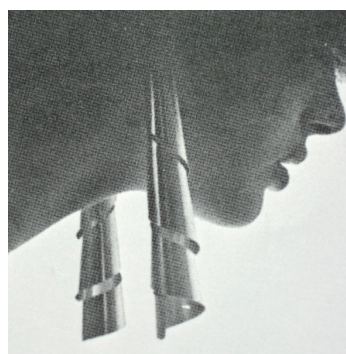
Con la producción de estas piezas de joyería -de marcado paralelismo con el resto de su creación artística habitual-, estos autores aportan a la joyería su expresión artística; en palabras de la directora de la exposición, Loreta Yarlow “...a través de su uso de la forma, la textura, el color y la línea han elevado con éxito el ornamento corporal a nivel de arte”²⁵.



[79] “Máscara” 1972
Oro, edición de veinte
Orfebre: Francois Hugo
Colección de Mrs. Martin
Fisher, Nueva York
Pablo Picasso



[80] “Recorte”, 1966-67
Oro, edición de seis
Orfebre: Francois Hugo
Hans Arp



[81] “Pendientes-
colgantes”, 1970
edición de doce
Lámina de oro rojo
Taller: Gem Montebello
Man Ray

Algunas de las piezas mostradas en la colección son realizadas por los joyeros artistas -como los trabajos de Francoise Van Den Bosch- y por los propios escultores -es el caso de Alexander Calder-; otras, como las que vemos en estas imágenes, son producidas en estrecha colaboración con orfebres cualificados: de la misma manera que un escultor contemporáneo

²⁵ Yarlow, Loretta. *Jewelry as sculpture as jewelry*. p. 1

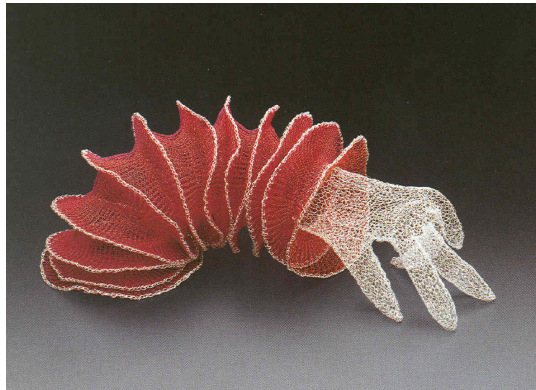
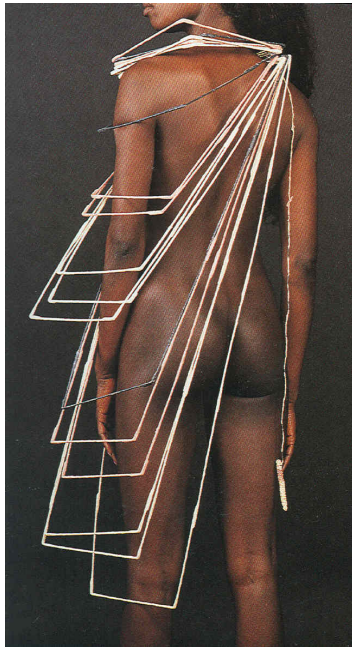
entrega a un soldador o a un taller de fundición sus dibujos, planos o modelos para que ejecuten la obra, la plantilla de expertos artesanos que integra el taller laboratorio GEM Montebelo de Milán estudia y da cuerpo a las ideas de los artistas, realizando primeramente “un prototipo para que el artista investigue, corrija si es necesario y finalmente de su visto bueno”²⁶, para terminar fabricando las versiones originales como piezas únicas o pequeñas ediciones limitadas.

La coincidencia en la naturaleza tridimensional de la escultura y la joyería es un punto de encuentro que propicia que algunas de estas joyas sean traslaciones a pequeña escala de trabajos artísticos ya existentes.

La toma de conciencia generalizada de que el arte puede existir fuera de los medios tradicionales y la aceptación de nuevas formas de plantear y hacer arte, siguen favoreciendo la creación de piezas de joyería contemporáneas con carácter escultórico. En ocasiones son tan poco convencionales que nos llevan a preguntarnos si se trata de joyas esculturales, si son piezas escultóricas, o si se precisa de un término nuevo para calificar este tipo de piezas híbridas, como ocurre en otros terrenos artísticos en los que se fusionan distintos medios.

Los joyeros artistas Lam de Wolf y Arline Fisch nos ofrecen trabajos radicales, sumamente extremados (fig.82-83): De Wolf denomina su pieza como “Objeto para llevar”, y Fisch teje con metal. La artista incorpora las técnicas de bordado y tejido a la joyería al elegir técnicas propias de la rama textil y aplicarlas con un material propio de la orfebrería, obteniendo como resultado una forma que se encuentra a medio camino entre la joya, la escultura y la prenda de vestir. Ambas piezas, aunque nacidas de manos orfebres difícilmente pueden llevarse, sin embargo son deseables como objetos artísticos.

²⁶ Yarlow, Loretta. *Jewelry as sculpture as jewelry*. p. 2



[83] Brazalete&Guante, 1999
4'8 cm. de largo x 1'2 cm. de diámetro
Cobre recubierto y plata fina
Arline Fisch

←[82]Objeto para llevar, 1982
Tejido, pintura y lana, Colección Lam de Wolf
Lam de Wolf

Hoy en día, en el mundo de la joyería, términos como adorno corporal, joya escultórica u objeto de cuerpo son utilizados indistintamente para nombrar determinadas piezas.

Esto se debe a que algunas de ellas, a pesar de ser joyas, se han distanciado tanto de la imagen que tradicionalmente se tiene de la joyería -en cuanto a la forma, su valor, los materiales y técnicas empleados, la disposición de sus elementos, los temas de inspiración o la función que desempeñan- que resulta apropiado definirlas también como objetos. Cuando se presentan al público fuera del contexto para el que fueron concebidas, al perder la referencia del cuerpo y ser mostradas apoyadas sobre una mesa o en la pared, se pueden entender como pequeños objetos. Si tales formas se integran bien en este otro contexto se acercan más a la forma escultórica que otro tipo de piezas de joyería que no admiten esta ambigüedad.

Precisamente uno de los aspectos que caracteriza a la joyería escultórica es que además de decorar el cuerpo, posee entidad fuera de él. Veamos algunos ejemplos.

Las piezas que mostramos a continuación, debido a sus escultóricos volúmenes y al carácter narrativo que denotan, pueden ser contempladas también como pequeños objetos escultóricos.



[84] "El mundo encima de siete columnas"
Sortija, 1992
Oro, plata, alpaca cincelada, laca japonesa
y amasonita, 4'5 x 4 x 2 cm.
Aurora Artés Torres



[85] "Dos sortijas", 1985-1996
Plata y oro amarillo
2 x 3'8 cm.
Vicki Ambery-Smith

Mediante el sugerente título, la autora Aurora Artés nos invita a entender la pieza como una escena narrada en miniatura: sobre un aro que desempeña la función de base se eleva una estructura estratificada, formada por la superposición de elementos de naturaleza muy diversa en cuanto a forma, color o materiales, consiguiendo, con la suma de estos ingredientes significativos, sugerir el desarrollo de una historia.

A través de "Dos sortijas" (fig.85) su creadora es capaz de generar en el espectador sensaciones evocadoras de otros lugares y otros tiempos; Vicki Ambery-Smith es conocida por la creación de cajas y joyería inspiradas en edificaciones imaginarias o reales, en ocasiones verdaderas réplicas en miniatura de construcciones arquitectónicas reconocidas, como el Museo Guggenheim de Nueva York o la Cúpula de la catedral de St Paul's, utilizadas por la autora para la creación de sendos broches.

En las siguientes imágenes podemos ver una obra de base conceptual comprendida por distintos elementos que físicamente no entran en contacto: se trata de las pequeñas series creadas por el joyero artista Onno Boekhoudt, caracterizadas por el hecho de que tan sólo uno de estos objetos está diseñado para ser llevado puesto, “las demás piezas son fetichistas”²⁷.

Existe un hilo conductor que relaciona los elementos de cada conjunto; cuando retiramos el elemento portable para ponérselo, el grupo se queda incompleto hasta que se devuelve.



[86] Anillo y pulsera con complementos, 1983
Plata, cobre, acero y plomo, de 2 a 10 cm.
Onno Boekhoudt

Algunos autores crean piezas en las que la joyería y la escultura se entroncan: se trata de objetos autónomos o esculturas en las que alguna de las partes que las configuran pueden separarse del conjunto para pasar a relacionarse con el cuerpo. Es el caso de las piezas que mostramos en las imágenes ochenta y siete y ochenta y ocho.

Wendy Ramshaw es conocida en el mundo de la joyería por sus ensamblajes de anillos. En este ejemplo (fig.87) la agrupación de sortijas se dispone en una posición y guardando un orden determinados por la autora; las sortijas se presentan ensambladas en una forma cilíndrica de acrílico transparente torneada a mano y desmontable, lo que permite la extracción de las joyas.

²⁷ Dormer, Meter; Ralph, Turner. *La nueva joyería, diseños actuales y nuevas tendencias*. p.24



[87] Detalle de Grupo de anillos, 1971
Oro, esmalte,acrílico, cornalinas teñidas,
amatista, 12 x 3 cm.
Wendy Ramshaw



[88] Dos anillos/objetos
Plata, mármol, 12 x 7'5 x 4'5 cm.
Colección privada
Carlier Makigawa

En el ejemplo contiguo (fig.88), dos anillos de plata coronan sendas piezas de mármol; están encajados sobre ellas de forma tan ingeniosa que no se identifican como elementos extraíbles, y sin embargo pueden ser separados del conjunto escultórico con la mayor facilidad.

De la misma manera que la escultura contemporánea se baja del pedestal, la joyería en ocasiones se aleja del cuerpo y busca sitios alternativos.



[89] Colgante "Afrodita", 2007
Alpaca patinada, hierro e hilo de
cobre plateado, 16'7 x 6 x 1'5 cm.
Mercedes Muñoz

A veces la joya se concibe directamente como escultura mínima que puede ser llevada, como ocurre con esta bella pieza que toma la inspiración de la figura mitológica de Afrodita (fig.89).

El pequeño relieve posee un aro mediante el cual puede fijarse a la pared, pero también puede lucir sobre el pecho de una persona, ya que su tamaño resulta apropiado como colgante, el fino espesor de la placa de alpaca confiere ligereza al volumen, y la superficie patinada es tratada para permitir el contacto con la piel.

En otros casos (fig.90) se llega a relegar el aspecto ergonómico en favor del conceptual de manera acusada, obteniendo como resultado la escasa armonía de la pieza sobre el cuerpo, pero aumentando a cambio su valor como objeto artístico. A través de este par de anillos -bellas formas que se sustentan sobre finos cilindros de madera- su autora “examina el peso de las relaciones”²⁸.



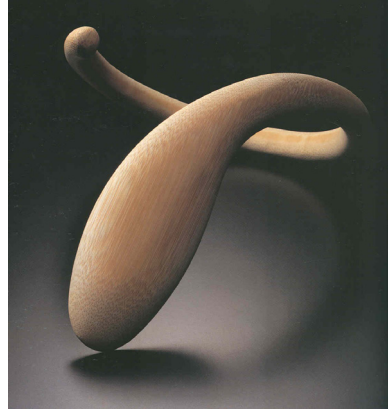
[90] Anillos
Madera, metal y nylon
Zoe Arnold

Existen otros factores que suponen puntos de encuentro entre la escultura y la joyería y favorecen la gestación de piezas de joyería de naturaleza

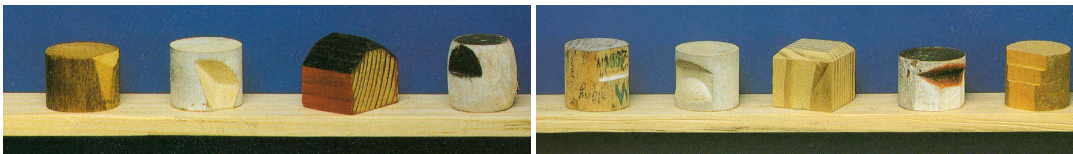
²⁸ Olver, Elizabeth. *El arte del diseño de joyería*. p.154

escultórica, como la utilización de materiales y técnicas comunes, o el valerse del cuerpo humano como tema de representación.

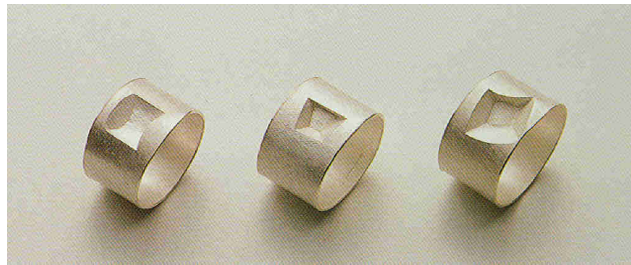
Cuando se utilizan técnicas tan propias de la escultura como lo es la talla en madera para la creación de joyería, se propicia la creación de piezas con un carácter tan escultórico como las que vemos a continuación, poniéndose también en evidencia que cualquier material posee un potencial estético y es por tanto idóneo para la joyería.



[91] Gargantilla de bambú natural
Bambú, 8 x 15 x 24 cm.
Tomomi Matsunaga



[92] Modelos para anillos de madera pintada
Onno Boekhoudt



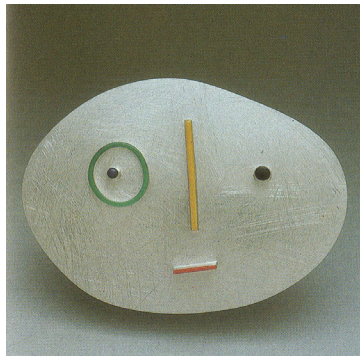
[93] Anillos pertenecientes a una serie de ocho, 1989
Plata, 2 x 2 cm. cada uno
Onno Boekhoudt

Como lo puede hacer un escultor, Onno Boekhoudt investiga la incidencia de la herramienta sobre pequeños trozos de madera y la huella que en ésta se produce, para trasladar posteriormente a la joyería sus descubrimientos: estos maravillosos y contundentes efectos de contraste entre la materia y el vacío, la masa y el hueco (fig.92-93).

Otra actitud compartida por escultores y joyeros es la utilización de las formas del cuerpo humano como elemento inspirador y compositivo. Dada su naturaleza accesible y comunicadora, la alusión antropomorfa es cultivada en todas las artes y en todas las culturas de cada periodo artístico; en joyería, diferentes partes del cuerpo humano son representadas con un lenguaje más o menos figurativo, más o menos abstracto, o directamente reproducidas mediante moldes y adaptadas después como ornamento para llevar sobre la propia piel.



[94] Anillo "Dedo", 1973
Oro amarillo, 4'6 x 2'3 x 1'3 cm.
Bruno Martinazzi



[95] Broche, 1982
Plata y resina de epoxi
5'1 x 7 x 0'6 cm.
Robin L. Quigley

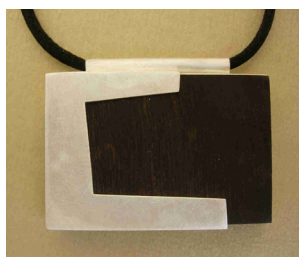


96] Pendiente, 1984
Plata, 2'5 cm.
Gerd Rothman

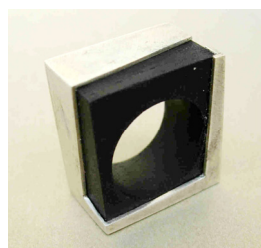
Por otro lado, bajo el término de joyería escultórica se acogen también las piezas realizadas por joyeros que toman como fuente de inspiración la obra de un escultor: éstas poseen un carácter escultórico acusado y denotan el origen de su concepción.

Es el caso de las piezas "Hutsa"*; la diseñadora de joyas Mónica Cristofolletti propone una colección de joyería inspirada en la obra de uno de los escultores vascos más experimentales, Jorge Oteiza.

* Término vasco que significa vacío.



[97] "Colgante Hutsa", 2005
Ébano y plata, 3'5 x 4'7 x 1cm.
Mónica Cristofolletti



[98] "Anillo Hutsa", 2005
Ébano y plata, 2'5 x 2'2 x 1'3 cm.
Mónica Cristofolletti

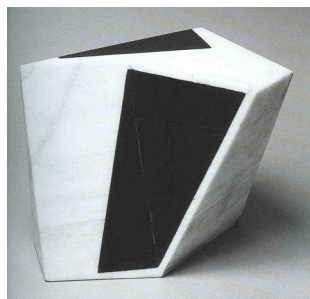
Este erudito escultor entiende el arte como camino de salvación, lugar sagrado, o de encuentro con lo trascendente y para él el arte occidental ha caído en un formalismo hueco y académico, carente de trascendencia humana y en el que impera la banalidad de las simples formas.

Su arte es un arte abierto a los demás: desde el principio el interior de sus formas, ya sean figurativas o abstractas, se ofrece al exterior y al espectador, estableciéndose de esta manera una comunicación, haciendo que cada uno nos relacionemos con ese vacío y ese silencio.

Escultor y poeta, a lo largo de toda su trayectoria busca su propio encuentro con el vacío que entraña la forma, y como recurso desaloja la materia: primero lo hace en sus formas más figurativas (fig.99) en las que los personajes ofrecen su contenido espiritual; después, de las piedras cúbicas (fig.100) en las que, a pesar de que aún domine la masa, aún sean sólidos compactos, el artista persigue el mismo concepto a través de su simulación mediante el color negro.



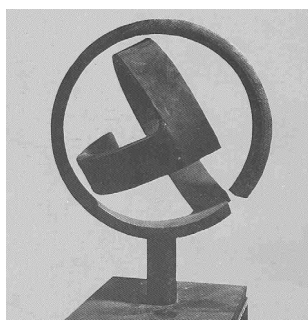
[99] "San Francisco", 1953
Piedra, 38 x 8 x 14 cm.
Colección privada, Madrid
Jorge Oteiza



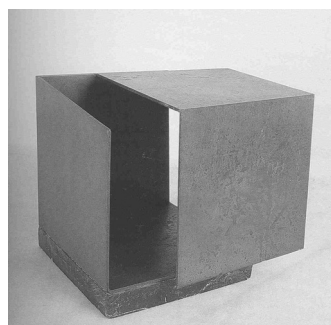
[100] "Caja en piedra B", 1958
Mármol blanco pintado, 26 x 27 x 24 cm.
Fundación Museo Jorge Oteiza, Navarra
Jorge Oteiza

Más adelante desocupa esferas (fig.101) y forma cajas vacías cargadas de espacio y de silencio.

Finalmente alcanza la plenitud del vacío; lo materializa a través de sus cajas metafísicas (fig.102), obtenidas por la oposición de dos triedros y su desmaterialización. Éstas suponen un paso avanzado en su recorrido espiritual y con ellas el artista concluye para siempre su aportación escultórica.



[101] "Desocupación de la esfera", 1958
Hierro, 33 x 25 x 25 cm.
Colección del artista
Jorge Oteiza



[102] "Retrato del Espíritu Santo", 1959
Hierro dorado, 22 x 28'5 x 20 cm.
Colección particular
Jorge Oteiza

La autora de la colección "Hutsa" diseña las piezas como homenaje a este gran escultor, y con su comercialización pretende contribuir a la difusión del conocimiento de la persona y la obra de Oteiza.

Con esta intención recoge los principios conceptuales de la obra de este autor y los aplica a la creación de una colección de joyería contemporánea compuesta de pendientes, colgante y sortija de chapa de plata y madera de ébano. La propia autora aclara el significado de sus piezas:

"Las similitudes entre la escultura de Oteiza y las piezas de joyería propuestas está en el concepto. Para Oteiza la verdadera escultura es el vacío interior, indefinido e invisible, que se esconde apoyándose en la chapa para custodiar su parte más sensible, como el escultor en su agujero, en su mundo interior. Del mismo modo la verdadera esencia de la joya en nuestro caso es su volumen interior, su parte de ébano; las chapas en plata lo protegen y lo sujetan como un engaste".²⁹

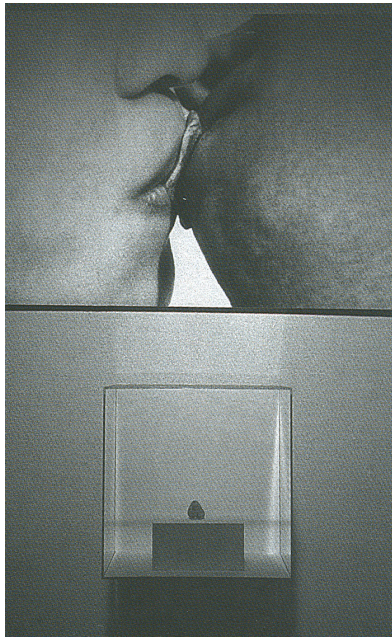
²⁹ Cristofolletti, Mónica. Proyecto de joyería artística *Hutsa*. p.11

Para entender en profundidad el significado de esta explicación, conviene recordar que durante siglos en el mundo de la joyería todo gira alrededor de la gema. Desde siempre se ha otorgado a las piedras preciosas un valor primordial, ya sea por adjudicárseles beneficios curativos y mágicos, o por ser un símbolo de poder dada su escasez y su alto valor económico, circunstancias que prevalecen en la actualidad. Por tanto, en este tipo de joyas el verdadero interés reside en la piedra preciosa y el resto de la pieza está supeditado a ella, por lo que el engaste de metal queda relegado exclusivamente a sujetarla, protegerla y realzarla al máximo. En las piezas “Hutsa”, la piedra preciosa alrededor de la que todo gira es el profundo vacío interior, simbolizado por la autora a través del negro ébano.

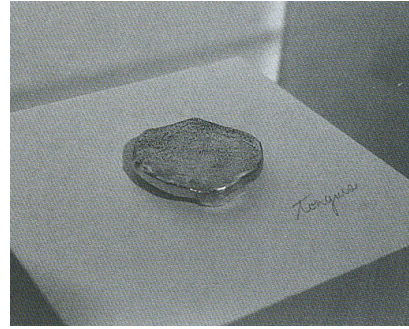
La manera de llegar al público de este tipo de piezas es a través de galerías, museos o colecciones privadas, que a diferencia de la tienda, ofrecen la transmisión artística. Por su parte, el público que aprecia estas creaciones es aquel que valora el carácter artístico, personal e innovador de los creadores.

Esta nueva concepción de la joya conlleva la aparición de nuevas formas de hacer joyería y nuevas maneras de presentación o exhibición que las distancia más aun de las joyas generadas con una intención meramente comercial y tradicionalmente ofrecidas al consumidor dentro de un estuche estándar. Veamos un par de ejemplos.

Los campos de la joyería y las bellas artes se fusionan en esta obra de Shinichiro Kobayashi (fig.103-104). En la parte superior de esta propuesta, una fotografía revela al espectador el momento exacto en el que se gesta la pieza de joyería que aparece más abajo: esta pieza-beso surge cuando dos personas se besan, pues entre ambas bocas una materia dúctil se amolda según la presión recibida por ambas partes. El resultado de este acto físico es transformado en oro y ofrecido al espectador en el interior de un receptáculo bajo la impactante imagen.

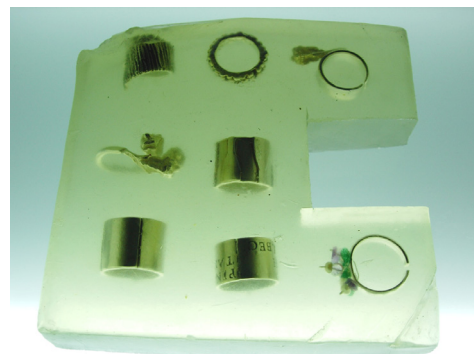


← [103] “Punto de contacto”, 1993
Fotografía y receptáculo, oro puro fundido,
100 x 60 x 30 cm.
Shinichiro Kobayashi



[104] Detalle de “Punto de contacto”

Un ejemplo más reciente lo encontramos en la original propuesta de la joven diseñadora de joyas Isabel Moltó: al sumergir y distribuir sus sortijas en jabón cuando éste -elaborado por la autora de manera casera- aún se encuentra en estado líquido, obtiene como resultado un bloque físicamente compacto, macizo, y a la vez de aspecto especialmente delicado debido a su naturaleza traslúcida capaz de revelar las finas piezas que contiene.



[105] Bloque de jabón con anillos, 2007
13 x 13 x 2'5 cm.
Isabel Moltó

El cliente, como si participara en una performance, elige y compra la sortija cuando se haya en el interior del bloque de jabón traslúcido, y vive

en directo la experiencia de ver cómo su anillo es separado del resto cuando se corta con un cuchillo la porción que revela en su interior la pieza elegida. Ya en su casa aún tendrá que esperar el tiempo suficiente para que la pastilla se derrita con el uso y aflore a la superficie la sortija, pudiendo por fin ponérsela.

La joyería contemporánea no pretende dejar de ser joyería, pero ha ampliado sus horizontes de tal manera que, en ocasiones, genera piezas que irrumpen en los terrenos artísticos y en los escultóricos.

En realidad, esta manera de hacer y entender la joyería no es nueva; como se ha visto en el primer capítulo, desde la antigüedad y durante siglos la joyería desempeña funciones que van desde la ornamental hasta la protectora, mágica o religiosa; lo mismo ocurre con las piedras: en otros tiempos no son valoradas como preciosas por ser un símbolo de poder y una declaración de riqueza, sino por su gran belleza y porque se les atribuye la posesión de cualidades espirituales y mágicas.

La contribución creadora del orfebre comienza paulatinamente a ser relegada a medida que la joyería limita su hacer al engaste de gemas y piedras preciosas. Con la llegada de la revolución tecnológica se reemplaza el trabajo individual del joyero artista por la producción en masa, se pierde el significado mágico, religioso y social que mantuvo durante siglos, y con ello su originario sentido artístico.

En las últimas décadas del siglo XX y en el siglo XXI lo que se logra es recuperar la naturaleza o el papel que juega la joyería durante siglos; se consigue restaurar el valor artístico y así, la joyas que mostramos en este capítulo recuperan su antigua esencia, manifestándola ahora con lenguajes nuevos.

3. EL CUERPO DE LAS IDEAS

3. El cuerpo de las ideas

“En el mundo de la imaginación existen miles de ideas que flotan en el aire.
Son ligeras como plumas de polluelo
plácidas como amebas
invisibles como el recorrido que pueden describir en su danza unos pies
diminutos.
Forman parte de la nada y por eso son encantadoras.
Finalmente algunas bajan a la tierra”.*



[106] Concentración en la mesa
de trabajo de joyero.
Aula de modelado, Escuela de Arte 3

Algunos joyeros artistas, al igual que algunos escultores, cuentan entre sus creaciones con formas escultóricas que surgen, ya sea siguiendo los dictados del arte conceptual y desarrollando por tanto un tipo de piezas cuya razón de ser consiste en transmitir ideas o conceptos, por lo que poseen un contenido intelectual, o simplemente creando formas en las que la propia materia y la experimentación con ella poseen la suficiente autonomía como para constituir una obra.
Veamos en los siguientes apartados ejemplos de una y otra manera de hacer.

* Reflexión poética de la autora sobre el acto creativo.

3.1. Cuando el contenido determina la forma

En ocasiones es la idea, el contenido que vive en la mente del artista, quien dirige todo un proyecto; es la fuente de inspiración, el impulso que le motiva y empuja a ponerse manos a la obra, quien dictamina que las formas sean de determinada manera y a través de qué procedimiento deben obtenerse; lo mismo ocurre con el tamaño, la textura, el color...

Cuando todo se supedita a reflejar lo más fielmente posible una idea, cuando la obra se valora en función de los conceptos que ejemplifica, podemos hablar de manifestaciones artísticas conceptuales.

Estas formas son el fruto de las vivencias intelectuales de sus creadores; nacen de ideas preconcebidas, se fundamentan en determinados conceptos o valores, normalmente surgen tras una planificación minuciosa y las hallamos en todo terreno artístico.

Ya en el año 1977 Walter de María, fiel al criterio de Marcel Duchamp que alegaba estar más interesado en las ideas que en el producto final, realiza en Kassel -Alemania- su “Kilómetro vertical en tierra”, consistente en la introducción de una vara de latón -de cinco centímetros de diámetro y un kilómetro de largo- en el suelo y en posición vertical; al situarla bajo tierra la vista del espectador sólo puede percibir el reducido extremo superior de la vara, pero en su mente queda presente para siempre la idea de su existencia.

Un ejemplo más cercano sobre cómo el contenido puede engendrar o canalizar una obra, lo encontramos en el conjunto escultórico creado por Pablo de Arriba y José de las Casas para conmemorar a las víctimas del 11- M, ubicado en los jardines del Edificio de Alumnos de la Universidad Complutense de Madrid.



[107] Homenaje a las víctimas del 11-M
Madrid 2005
Pablo de Arriba y José de las Casas

Como todo monumento cumple la función de recordar, de manera permanente, un suceso. En la manera de estar hecho prima la sencillez, ya que los elementos que lo componen están ubicados a ras de tierra y son de naturaleza directa, elemental, natural: un reguero de agua nace del interior de un bloque de granito, fluye paralelamente a un rail -en el que aparece calada la cita del escritor francés Edmon Jabés: “A tu ausencia le hacía falta un rostro; a ese rostro probablemente un destino”-, para finalmente desembocar en un pequeño estanque o charca, hoy poblada por ranas, nenúfares y juncos. Dos pequeñas figuras de bronce, un lagarto y una rana, reposan sobre las piedras aportando sensación de cotidianidad al conjunto.

Pero a la vez la obra está cargada de simbología, pues cada elemento significa algo más que lo que se ve, como los propios escultores explican:

“La **luz**, penetrando a través de la piedra, es el elemento inicial que desencadena la vida. Lo más delicado y sutil tiñe la densidad de la mole irracional, como la esperanza.

El **monolito** tumbado representa aquí al elemento inmutable, firme y eterno, símbolo de la tierra madre; asume también la forma del manantial o la fuente que, origen fecundo, regeneran tanto como purifican.

El **agua** es el elemento primigenio, y su fluir representa el dúctil transcurso de lo existente.

El **canal** es surco, huella o vía, los múltiples caminos por donde discurre toda vida.

El **estanque** aparece como punto de llegada, el estadio final donde desembocan inexorablemente las vidas, pero también como arranque para que ésta vuelva a fluir.

Los **nenúfares** representan tal regeneración desde lo viejo a lo nuevo. Cuentan que una ninfa, enamorada de Heracles, fue convertida en esta flor cuando murió de pena.

El **lagarto** encarna al alma que busca la luz.

La **rana** es el símbolo de la resurrección: es una forma del alma del viajero.³⁰

El gran acierto de esta obra está en aunar la autenticidad y perdurabilidad de los elementos naturales -piedra, tierra, agua, luz- y la amarga verdad que transmiten las palabras del poeta, ya que existiendo pocas cosas capaces de suavizar semejante dolor, una de ellas es sentirnos parte integrante de la naturaleza.

El monumento y los transeúntes compartimos el mismo espacio porque su disposición abierta, accesible, prolongada sobre el césped, favorece el acercamiento -durante los meses de calor los jóvenes estudiantes universitarios se sientan en el mismo césped donde se ubica la obra- y muchos nos sentimos reflejados en ella porque compartimos el momento histórico y las ideas que de ella se desprenden.

Todo el conjunto responde a una idea: hacer perpetuar en la memoria de los vivos a aquellos ciudadanos que perdieron trágicamente su vida una mañana en Madrid, a consecuencia de un atentado terrorista islámico que, en opinión de muchos, se podía haber evitado si desde el gobierno no se hubiese apoyado la guerra de Estados Unidos contra Irak, haciendo oídos sordos a varias manifestaciones que se celebraron en distintas ciudades de España bajo el lema de “No a la guerra”.

³⁰ De Arriba, Pablo; De Las Casas, José. “Recuerdo permanente para las víctimas del 11-M”. *TRIBUNA COMPLUTENSE*. p. 9

Un tiempo después, coincidiendo con el tercer aniversario asistimos en Madrid a la inauguración de un nuevo monumento en recuerdo de las víctimas del mismo atentado. En este caso los autores son un grupo de jóvenes arquitectos cuyo trabajo también se aleja del convencional monumento escultórico, y supone un nuevo ejemplo de obra pública conmemorativa cuya corporeidad está supeditada a reflejar con fidelidad un contenido: como ellos mismos explican su obra pretende recoger y dejar constancia de los momentos vividos por los ciudadanos aquel día³¹.

El monumento, ubicado junto a la estación de Atocha, consta de dos partes bien diferenciadas pero con conexión: una está en el exterior y a la segunda se accede desde el interior de la estación.



[108] Monumento a las Víctimas del 11-M. Vista exterior, 2007
Equipo FAM Arquitectos

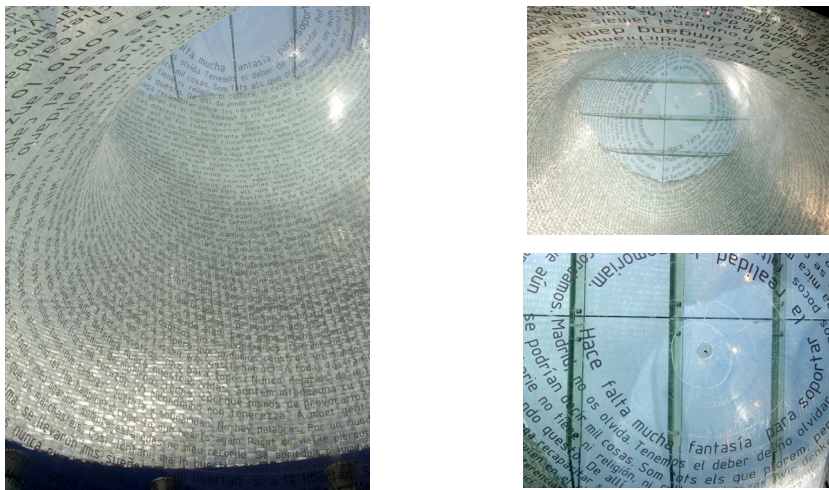


[109] Interior del Monumento a las Víctimas del 11-M, Sala azul, 2007
Equipo FAM Arquitectos

Visto desde fuera el monumento se alza en el centro de una plaza circular, separada del tráfico que la circunvala por una valla de hierro oscuro de aproximadamente medio metro de altura, tras la que se eleva un talud de asfalto que nos dirige al centro del conjunto; sobre este punto se yergue el elemento principal, una forma cilíndrica de once metros de altura formada por cientos de pequeños módulos de cristal translúcido, dispuestos al modo de los ladrillos y sellados unos a otros mediante una materia también incolora.

³¹ Informe Semanal, “11-M, homenaje a las víctimas”, sábado 10 de marzo de 2007

El recinto interior consta de una primera sala en cuya pared de cristal se encuentran escritos los nombres de las ciento noventa y dos víctimas; dicha entrada da paso a la Sala azul (fig.109), una estancia insonorizada, de luz tenue, paredes azuladas y techo bajo, techo en el que se abre un lucernario que no es otra cosa que el gran cilindro de vidrio visto desde dentro, y a través del cual el visitante experimenta una sensación de conexión o acercamiento al cielo; antepuesto a estas paredes cilíndricas de cristal e iluminado gracias a la luz que se filtra a través de ellas, podemos leer un texto escrito en diferentes idiomas: son los testimonios anónimos que de manera espontánea dejaron los ciudadanos aquellos días en la estación.



[110] Monumento a las Víctimas del 11-M, interior del lucernario

Estas emotivas palabras están impresas sobre un material plástico transparente, colocado paralelamente a las paredes de vidrio en el inicio de la ascensión, pero que en ocasiones se distancia de éstas y genera suaves ondulaciones, cobrando vida propia y reforzando la sensación de que las palabras se elevan ligeras hacia lo alto, hasta terminar superpuestas sobre el azul del cielo.

Todo, en esta estructura, está pensado para recordar el suceso a través de los sentimientos expresados por los ciudadanos; unas palabras que gracias a este monumento no se llevará el viento.

También en el campo de la joyería encontramos creaciones en las que todos los elementos que conforman la obra, incluida la presentación de las piezas, se supeditan al concepto con el fin de reforzarlo y asegurar su comunicación al espectador.

El contenido sobre el que se fundamenta la obra de la diseñadora de joyas Alejandra Hernández, de título “YOTUELNOSOTROSVOSOTROSELLOS, arte aplicado e implicado”, es en este caso el dolor, el padecimiento físico y espiritual intrínseco a la naturaleza humana.

La intención que persigue su autora es transmitir al espectador un estado de ánimo, unas sensaciones, con el fin de que éste, a su vez, reflexione sobre estas cuestiones. Para ello, tras inspirarse en diversos textos literarios -fundamentalmente en *De profundis* de Oscar Wilde- selecciona cuatro tipos diferentes de aflicción, designa a cada uno una imagen que los identifique -en sus propias palabras, “una metáfora visual”- para finalmente, materializar estos sentimientos en los cuatro anillos que componen su aportación artística.



[111] Anillo, 2005
Plata, 3 x 6 x 0'7 cm.
Alejandra Hernández



[112] Anillo, 2005
Plata, 2'4 x 2'4 x 1
A. Hernández



[113] Anillo, 2005
Plata, 7'3 x 2 x 1
A. Hernández



[114] Anillo, 2005
Cobre 5'2x 2'2 x1'5
A. Hernández

Como explica su autora:

“Los aspectos estéticos de cada uno de los anillos están condicionados a lograr expresar lo que quiero transmitir. En ellos mi objetivo no es encontrar un objeto bello o llamativo por su forma, sino por su contenido; las ideas

profundas y lo que cada uno de ellos logre evocar en quien lo ve, lo contempla y en algún caso lo lleva. Algunos de manera evidente no están hechos para usar, su naturaleza es puramente contemplativa y su efecto es más sugestivo de ese modo”.³²

Así, mediante el anillo-cierre, o anillo-boca, Alejandra nos alerta sobre el peligro que puede implicar el no hablar, o sobre el profundo dolor que pueden provocar unas palabras crueles; el anillo sin mensaje aparente esconde grabado en su cara interna una llamada de auxilio en clave Morse, recordando a quien lo lleva el dolor existencial; el tercer anillo ostenta una aguja hipodérmica como símbolo inequívoco del dolor físico y en recuerdo de nuestra propia fragilidad; finalmente, a través de este anillo porta-pañuelos la autora nos transporta a ese dolor que se deshace en llanto, a la vez que proporciona un medio para enjugar las lágrimas.

Concebidos como objetos de contemplación y como piezas únicas, Alejandra diseña para su presentación un marco que comprende cuatro receptáculos en los que se ubica cada pieza, con la intención de que también la forma de presentación beneficie la comprensión de los conceptos que quiere transmitir.

[115]
 “YOTUELNOSOTROS VOSOTROS ELLOS”,
 arte aplicado e implicado”, 2005
 Madera, cartón, fotografías, espejo, abalorios.
 Caja individual 8 x 8 x 5 cm.
 Conjunto 23 x 23 x 5 cm.
 Alejandra Hernández



³² Hernández, Alejandra. Proyecto de joyería artística. p.24

Influenciada por otras disciplinas artísticas como la fotografía o la instalación, utiliza estas materias como un refuerzo para la joyería: cuando las cuatro sortijas reposan en el interior de las pequeñas instalaciones establecen un diálogo con su entorno, a la vez que se da una interacción entre la obra y el espectador.

“Cada espacio estará envuelto en una atmósfera que refuerce el mensaje, y crea un ambiente que guíe al espectador en su proceso de reflexión”³³

El interior de la caja que contiene el anillo-cierre está forrado con fotografías de la obra “State”, de Robert Rauschenberg, en la que aparecen señales o rincones de una ciudad, mudo testigo de nuestras vivencias; las caras internas de la caja que contiene el anillo s.o.s. están empapeladas con frases extraídas de canciones de David Bowie, para la autora, auténticas llamadas de auxilio; por su parte, los espejos que enmarcan el anillo-aguja tratan de transmitir la sensación de máxima limpieza, tan propia de los hospitales, además de reflejar la imagen de cada persona que se acerca, recordándonos con ello que nadie estamos exentos de padecer enfermedades; el último cubículo muestra imágenes de todo tipo de ojos, y en el suelo brillan un puñado de cuentas o lágrimas.

Se trata de joyería arte.

Ante obras como las que acabamos de mostrar -escultóricas, arquitectónicas y de joyería- se hace evidente la intención de sus creadores de comunicar a los demás unos contenidos, unas ideas y que éstas se hacen visibles y tangibles a través de su materialización. El círculo se completa cuando, como espectadores y por tanto receptores de dichos mensajes, nos dejamos seducir y reflexionamos sobre ellos.

³³ Hernández, Alejandra. Proyecto de joyería artística. p.25

3.2. La experiencia plástica; labor de taller de jóvenes creadores

En el apartado precedente mostramos unas obras que se ofrecen a la mirada del espectador cargadas de contenido; en cambio, las que mostramos a continuación son ideas que toman cuerpo de manera muy diferente: deben su creación a la experimentación, siendo la materialidad y el proceso de creación de la obra los elementos protagonistas.

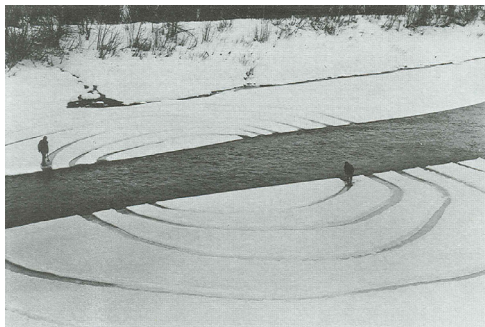
En la actualidad podemos diferenciar aportaciones artísticas muy diferentes en lo que se refiere a la corporeidad o materialidad de las obras. Conocemos propuestas que no se materializan; es el caso de algunas intervenciones de índole conceptual, como la propuesta de los artistas que forman el grupo Art-Language en 1977, “Muestra de aire”, consistente en una columna de aire cuya situación, área y altura no son especificadas.

Otras obras sí se materializan, pero lo hacen cada vez de una manera diferente; son ejemplos de ello las instalaciones realizadas por Robert Morris con largas bandas de fieltro: colgadas de la pared y arremolinadas sobre sí mismas cuando llegan al suelo, varían la posición y los volúmenes del conjunto cada vez que son colocadas en una nueva exposición.

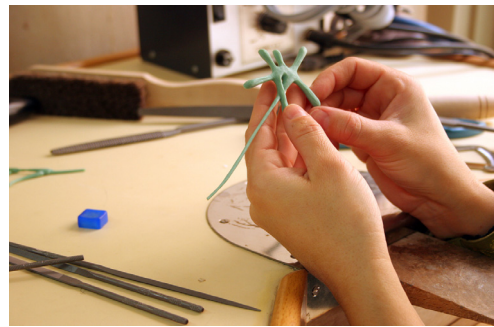
Hay otro tipo de obras que también se materializan, sus volúmenes están perfectamente definidos, pero son de carácter efímero; las obras de los artistas del land art son perecederas, en algunos casos debido a la naturaleza de los materiales empleados, y sólo existe constancia de su breve existencia a través de las fotografías tomadas antes de su desaparición. Sirva como ejemplo la intervención de Dennis Oppenheim “Anillos anuales” (fig.116), un esquema del crecimiento de los anillos anuales de un árbol formado por cuatro surcos circulares grabados en la nieve y biseccionados por un río -que además sirve de frontera entre Estados Unidos y Canadá-, obra que desaparece por sí misma al derretirse o desplazarse la nieve de manera natural.

En otras ocasiones la obra, tras ser concebida y diseñada íntegramente por el artista, es materializada o fabricada por otras manos; este hecho es propio de las esculturas minimalistas, que son fruto de una planificación minuciosa pero son los operarios o los obreros industriales especializados quienes las construyen -normalmente con materiales industriales-.

En el lado opuesto, existen otras obras que van tomando cuerpo a medida que el escultor investiga e incide sobre la materia, dejándose llevar por las propias posibilidades plásticas del material y dándole toda la importancia al acto de hacer; son también las formas que obtienen los jóvenes creadores de joyas en el taller de modelado de la Escuela de Arte 3: descubren las posibilidades que brinda la manipulación de la materia con sus propias manos y, al hacerlo, están dotando de cuerpo a sus ideas.



[116] Anillos anuales, 1968
Dennis Oppenheim



[117] Alumno considerando la pieza
obtenida

Tras abordar esta breve introducción sobre la materialidad de las formas, pasamos también a centrarnos en la manera de obtenerlas; para ello exponemos una pequeña muestra de joyería artística creada por nuestros alumnos a través del modelado, el moldeado, la fundición, la talla, técnicas mixtas, o la construcción, profundizando en unos aspectos, que una vez más, acercan a la escultura y a la joyería: la coincidencia en los materiales, los procesos técnicos o los procedimientos utilizados para la obtención de las formas.

3.2.1. El modelado



[118] "Muérdago", 2002
Broche de plata, 6'6 x 7 x 0'7 cm.
Esther García



[119] "Hojas de ginkgo", 2002
Broche de plata, 5'6 x 6'2 x 0'3 cm.
Isabel Gallego

Antes de exponer el proceso seguido por los alumnos para conseguir este tipo de piezas en el taller de Modelismo de joyas de la Escuela de Arte 3, conviene aclarar que la manera más común de hacer joyas es trabajando directamente con el metal, en ocasiones incluso utilizando las mismas técnicas que usa el hombre prehistórico para conformar sus primeros amuletos u ornamentos a partir de pepitas de oro.

Sin embargo la manipulación del metal no es la única vía. Hoy en día podemos crear joyas a través de otros procesos, como vamos a ver, muy diferentes; entre ellos, la técnica de modelado: los broches que mostramos en la parte superior son creados a través del acto de modelar, utilizando como material una plastilina especial que responde fielmente a la presión y el registro del movimiento de dedos y palillos.

El proceso se inicia cuando el joyero -como el escultor- se siente lo suficientemente atraído por un elemento inspirador; en ocasiones es hallado por casualidad y otras veces es buscado. En este caso se propone como fuente de referencia el mundo vegetal y encontramos el estímulo necesario en un ramo de margaritas (fig.120): apreciamos la belleza de esta flor tan común al observarla con detenimiento, valorando su forma,

la delicadeza de los pétalos y su disposición, la sutileza de algunos pliegues o el llamativo color amarillo-verdoso del botón central.

Tratamos de registrar estas sensaciones a través de fotografías y bocetos rápidos, a la vez que decidimos la tipología -un broche y un pequeño alfiler- y la técnica -el modelando de su forma en bajorrelieve y a tamaño real-.



[120] Boceto

Los palillos de modelar que encontramos en las tiendas resultan excesivamente grandes para poder trabajar en un tamaño tan reducido, por lo que nos vemos obligados -como les ocurre a los medallistas - a fabricar nuestra propia herramienta; conseguimos palillos apropiados al reducir con escofinas unos palillos convencionales de escultor, o a partir de bolillos de madera, que se venden para hacer el tradicional encaje de bolillos -resultan muy apropiados dado su reducido tamaño y la dureza y densidad propias de la madera de boj con que están hechos-, o tallándolos a partir de pequeños trozos de madera.

Tras estos preparativos iniciamos el modelado de los relieves, creando las formas mediante la adición, la deformación y la sustracción de la materia.



[121] Modelado de margarita, 2007

Durante el proceso creativo dejamos recogido en la pieza una parte de nosotros mismos. La elección del motivo de inspiración, el diseño de la joya o la manera de tocar la materia durante el modelado no es casual;

estas decisiones y estas maneras de hacer son diferentes en cada alumno, vienen determinadas por la personalidad de cada uno, diferenciándose así las piezas de cada autor.

Lentamente añadimos materia acoplándola, superponiéndola, añadiendo o retirando según convenga, hasta obtener un volumen general que da paso a una dedicación más centrada en las partes del conjunto, con especial atención a la calidad superficial o textura, hasta finalizar el modelado.



[122] Margaritas modeladas, 2007
Plastilina Roma, Margarita: 4'5 x 6 x 0'3 cm.
Capullo: 2'7x1'6 x 0'2 cm.

3.2.1.1. El moldeado

Una vez modeladas las piezas se hace necesaria la reproducción de las formas en un material menos vulnerable que la plastilina, como es la escayola. El proceso de vaciado es el mismo que siguen los escultores al concluir el modelado de un relieve, la única diferencia reside en el pequeño formato. Primeramente obtenemos los negativos de escayola bordeando los modelados con pequeños muros de contención y preparando y vertiendo sobre ellos la escayola.



[123] Preparación de los modelos para su reproducción y vertido de la escayola

Tras el tiempo de reposo necesario para que se produzca el fraguado de la escayola, separamos los moldes de los modelados y repasamos los perfiles de estas formas negativas, dándoles facilidad de salida al eliminar posibles enganches. También podemos seguir trabajando la forma en negativo insistiendo en algunos detalles. Seguidamente, para impedir que el negativo y el positivo que vamos a hacer a continuación se adhieran, aplicamos sutilmente una capa de espuma de jabón para cerrar la porosidad propia de las superficies de escayola y después una segunda capa, casi imperceptible de grasa, con el fin de impermeabilizar dicha superficie.



[124] Modelado y negativos de escayola



[125] Impermeabilización de negativos

A continuación, para obtener las formas en positivo, bordeamos con plastilina los negativos y vertemos sobre ellos la escayola, que se endurece tras el riguroso tiempo de fraguado. Después de eliminar rebabas y enganches de las superficies externas, estamos en disposición de separar los negativos de los positivos: realizamos su apertura practicando un suave golpe de formón sobre la línea de unión de las dos escayolas, obteniendo así la primera, pero inacabada reproducción.



[126] Negativos y positivos de escayola

Una vez conseguidos los positivos en escayola, podemos repasar las formas mediante palillos y rascadores, precisando los contornos del relieve, ajustando los volúmenes, suavizando o remarcando las texturas, permitiéndonos ahora incidir sobre formas, huecos y recovecos anteriormente inacabados debido a los condicionantes que conlleva el molde de reproducción de escayola. Es en este momento cuando se concluye definitivamente la fase de creación de la forma.



[127] Positivos retocados

A continuación hacemos un nuevo molde con el fin de reproducir este modelo con la máxima fidelidad; elegimos como material la silicona que, además de su excelente fluidez y capacidad de registro, tiene una elasticidad y una flexibilidad que nos facilita enormemente el desmoldeo de los volúmenes y, también, la rápida obtención de un número elevado de reproducciones con idéntico acabado y en los más variados materiales, si quisiéramos seriar la pieza.

Una vez obtenido el molde de silicona, reproducimos las margaritas en cera de fundir. Para ello, basta con calentar –lentamente, si queremos evitar la formación de burbujas- una pequeña cantidad de esta cera en un cazo y verterla sobre el molde. Una vez enfriada procedemos a su desmoldeo, retiramos con bisturí posibles rebabas y tenemos las ceras listas para fundir (fig.130).



[128] Vertido de silicona



[129] Vertido de cera de fundir sobre molde de silicona



[130] Reproducciones en cera

3.2.1.2. La microfusión

De la misma manera que los escultores entregan a los profesionales de fundición sus modelos originales o sus reproducciones en cera para pasar la pieza a metal, los joyeros, si no disponen de un equipo propio, también dejan sus piezas en un taller de fundición a la cera perdida, donde los expertos en las técnicas de microfusión reproducen los modelos en el metal requerido, en este caso plata de ley.

Explicado de manera breve el proceso de microfusión se inicia con la colocación de bebederos en las piezas de cera -mediante soldador- y posteriormente el montaje de éstas en el tronco, obteniendo así lo que debido a su forma se conoce como árbol; el cálculo de la cantidad de metal necesario para reproducir las ceras, que se halla multiplicando el peso de la cera por la densidad del metal con que se va a fundir -en este caso por 10'5- ; la introducción del árbol en el interior de un cilindro de acero y su recubrimiento con un preparado de yeso, sílice y modificadores químicos que recibe el nombre de revestimiento.



[131] Montaje de árboles



[132] Cilindro



[133] Revestimiento

Cuando dicha masa fragua se introduce el cilindro en un horno programado para proceder al “quemado” del cilindro, proceso consistente en la aplicación de calor de manera gradual, consiguiendo primeramente la eliminación de la humedad del cilindro, el calcinado o endurecimiento del revestimiento y seguidamente el licuado y la pérdida de la cera, dejando al salir unos vacíos en el interior del revestimiento que serán rellenados posteriormente con metal; para ello, mediante soplete, se funde en el crisol de la centrífuga la cantidad de metal anteriormente calculada, se coloca el cilindro al otro lado del carro de la centrífuga y al ponerla en funcionamiento, el metal -ahora en estado líquido- penetra por inyección en el interior del cilindro.



[134] Fundición del metal



[135] Centrífuga en funcionamiento



[136] Colado del metal

Tras unos instantes de reposo se sumerge el cilindro en agua fría, provocando la rotura del revestimiento por el choque térmico que se

produce; una vez que el árbol está limpio del revestimiento, se elimina la capa de óxido formada en la superficie del metal mediante el blanquimiento, y al separar las piezas del tronco -cortándolas con una cizalla- finaliza el proceso por parte del fundidor.



[137] Árbol de plata



[138] Corte de las piezas

Una vez en el taller de la Escuela les añadimos el sistema de sujeción al cuerpo -cierre de aguja y alfiler- mediante soldadura; potenciamos el contraste de las texturas a través del pulido de zonas concretas, creando de esta manera pequeños puntos de luz; y, como en la escultura, concluimos el proceso al aplicar una pátina que altera la fría apariencia del metal y lo hace parecer más vivo: otorgamos una ligera coloración amarilla en el botón central, más una capa de barniz como protección, obteniendo finalmente sendas piezas:

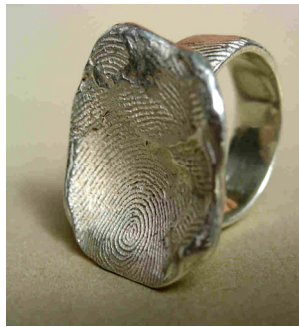


[139] "Margaritas", 2007
Broche y alfiler de plata, acuarela, barniz
Margarita: 3'2 x 5'3 x 0'7 cm. Capullo: 9 x 1'6 x 0'2 cm.
Ane Arias

Como acabamos de ver, la plastilina que se vende para profesionales es una materia ideal para el modelado, pero no es la única posibilidad; en realidad cualquier material dúctil puede ser utilizado para modelar y después ser reproducido mediante moldes, para finalmente, ser obtenido en un material definitivo como es el metal. Entre los dedos de un joyero materias como la arcilla, la cera, la pasta de papel o similares, cualquier tipo de plastilina, el fimo, incluso un chicle -como hemos visto- pueden servir para dar forma a una pieza. Veamos algunos ejemplos.

En la pequeña superficie de alrededor de dos centímetros que constituye la cabeza de la siguiente sortija, se haya recogido el carácter propio del **modelado de cera**.

[140] Sortija, 2005
Plata, 2'2 x 2'2 x 1'9 cm.
Carlos Borau



Al mirarla podemos casi sentir la presión ejercida por los dedos sobre la cera y admirar la extraordinaria maleabilidad de este material capaz de registrar con impecable limpieza la huella dactilar del alumno que la modela. Derivada de dicha presión surge la concavidad; ligeramente ondulada, causante de los claroscuros, perfecta a la manera de las formas naturales o creadas manualmente.

Si observamos la superficie con más detenimiento podemos apreciar cómo su creador añade pequeños puntos de masa como refuerzo en algún extremo y cómo éstos se doblegan ante dicha intención, adaptándose suavemente a la forma y enriqueciendo el conjunto con nuevas texturas dactilares. Por su parte la textura, apreciable a la vista y al tacto, no es aquí ese recurso añadido que puede beneficiar a un diseño,

como rezan algunos manuales, sino mucho más que eso: es la textura más sincera, la que surge tras el impulso.

La sortija de marcado carácter orgánico que se muestra a continuación (fig.141, situada en el soporte de madera), también se obtiene a través del **modelado**; sin embargo se procede de manera diferente, ya que la forma y el volumen se consiguen mediante la superposición y el entrelazado de un único gusanillo de **pasta modelable**.



[141] Modelos de sortijas
Pasta Das
Alumnos de la Escuela de joyería

La Pasta Das es un material de fácil manejo, comercializada para manualidades. Cuando abrimos un paquete encontramos que la materia es blanda y dúctil y que sólo precisa de un ligero amasado previo para adquirir las condiciones idóneas que nos permiten modelar las piezas.

La rapidez de ejecución es importante en este proceso, ya que es característico de esta materia su apelmazamiento al entrar en contacto con el aire.

Pasadas unas horas el endurecimiento de las piezas es tal que admiten su repaso mediante limado y lijado, obteniendo de esta manera unos modelos que, si bien son ideales como bocetos tridimensionales o maquetas -admiten todo tipo de pátinas-, nada nos impide hacerles un molde de reproducción, del que podemos obtener una cera y, finalmente, tras pasar por el taller de microfusión, la pieza en metal, como podemos ver en la siguiente imagen (fig.142).



[142] Sortija fotografiada en tres fases del proceso, 2003
 Pasta Das, cera de fundir y plata respectivamente, 2'5 x 2'2 x 1cm
 Mónica Cristofolletti

También podemos **modelar** piezas con **pasta de metal**, un material relativamente reciente en el mercado y que supone para el sector una innovación en cuanto a la facilidad de manejo y a la inmediatez de obtención de las piezas en el metal definitivo, ya que sólo se precisa del modelado, secado y horneado para conseguir la pieza en metal, ahorrándonos los procesos de moldeado y microfusión.

La pasta de metal está compuesta por tres elementos: polvo de metal - plata, oro o platino-, aglutinante y agua. Las marcas que lo comercializan - “PMC” o Precious Metal Clay, y “Art Clay”- nos la ofrecen en tres formatos diferentes: versión arcilla, crema, o de jeringuilla, pudiendo optar por la más densa, la más líquida, o de consistencia intermedia en función del proceso que vayamos a seguir; cada tipo se manipula de manera diferente y requiere distintos tiempos de cocción.

Con la intención de fabricar un collar de carácter natural, tomamos la inspiración de las semillas del ailanto; partiendo de un paquete de veinticinco gramos de pasta de plata en versión arcilla, tras un rápido amasado y ajuste de la humedad necesaria lo hacemos apto para su manipulación y conseguimos modelar con prontitud un total de diecinueve pequeñas formas.



[143] Semillas de ailanto y formas modeladas con pasta de metal

Tras veinticuatro horas de secado, tiempo en el que se termina de evaporar el agua que aún pudiesen contener, les practicamos el fogoneo mediante soplete para eliminar el aglutinante y fundir las micro-partículas de plata que constituyen esta pasta.

El calentamiento de la pieza debe ser gradual y uniforme por lo que comenzamos aplicando calor al soporte de ladrillo refractario y después a la pieza, con poca y posteriormente mayor intensidad de fuego. En el momento en que estamos a punto de alcanzar el punto de fusión y la pieza adquiere un color rojo-cereza intenso (fig.144), apartamos la llama y dejamos enfriar, pudiendo constatar la visible variación de su tamaño: entre un ocho y un diez por ciento de reducción con respecto al tamaño inicial.



[144] Fogoneo

A las piezas de plata obtenidas se les da el acabado deseado -limado, lijado, pulido, soldado de arandelas-, tras lo cual, añadiendo al conjunto nuevas hojas de ailanto recubiertas de poliéster transparente, fabricamos el collar que mostramos a continuación:



[145] Collar "Ailanto", 2007
Plata, semillas de ailanto, poliéster y
cordón de cuero, 105 x 5'5 cm.
Trabajo de grupo.
Alumnos de 1º de joyería

3.2.2. El molde directo



[146] Estrella de mar y colgante, 2007
Plata, 3 x 3 x 0'2 cm.
Mónica Cristofolletti



[147] Pendientes junto a su modelo natural
Bronce e hilo de cobre, 2'2 x 1'4 x 1 cm.
Ena Saira

En un apartado previo exponemos la finalidad y los beneficios que comporta el reproducir mediante molde una forma previamente modelada, pero como vemos en estas imágenes, también podemos obtener piezas de joyería reproduciendo directamente cualquier figura -o una parte de ella- mediante molde.

Como ocurre en escultura, existen en joyería numerosos productos y distintos procedimientos para registrar fielmente una forma; a continuación presentamos uno que permite obtener la reproducción del relieve de una pieza con facilidad e inmediatez, pero que sólo es útil para piezas compactas o lo suficientemente gruesas como para no deformarse con la impresión. Nos referimos a la masilla de silicona.

El proceso se inicia con la fijación del elemento -en este caso una lapa marina y una caperuza de bellota- a un clavo o cualquier utensilio que nos permita sujetarlo sin que afecte a su registro.



[148] Modelos: lapa y caperuza de bellota



[149] Detalle de la misma figura

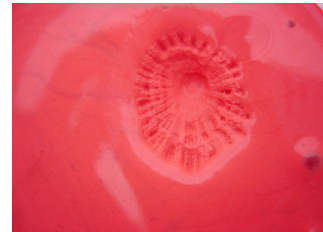
Procedemos a presionar la parte interesada sobre la masa de silicona que nos sirve de molde -en realidad este producto, de venta en farmacias, se comercializa para la rehabilitación de la musculatura de los brazos- con el fin de conseguir una buena impresión; al retirarla podemos constatar que su huella queda perfectamente registrada en la masilla.



[150] Masilla terapéutica



[151] Impresión



[152] Forma en negativo

A continuación vertemos cera licuada en el hueco dejado por la pieza, cera que desmoldamos tras enfriarse y endurecerse; una vez ahuecadas las piezas mediante motor o escarbadores con el fin de aligerar su peso, reproducidas en plata a través de microfusión y soldados los pernos de sujeción, conseguimos unos pendientes cuya forma, salvo una ligera merma de tamaño, es prácticamente igual a la del molusco de partida.



[153] Ahuecado de cera

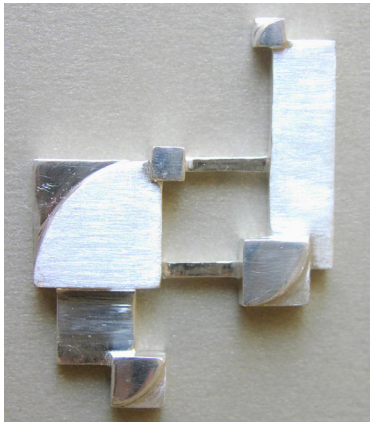


[154] Ceras: anverso y reverso

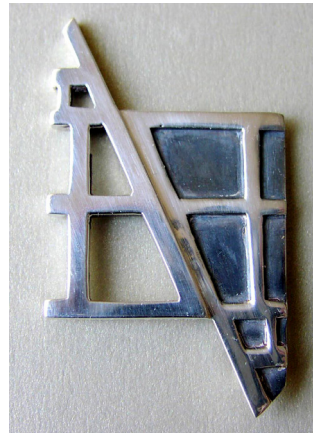


[155] Concha y pendientes, 2007
Plata de ley, 1'7 x 1'2 x 1'5 cm.
Ena Saira

3.2.3. La talla



[156] Broche, 2003
Plata, 4'5 x 3'5 x 0'5 cm.
Mónica López

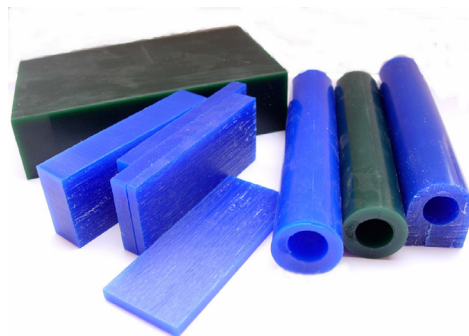


[157] Broche, 2003
Plata, 6 x 3'5 x 0'3 cm.
Israel Álvarez

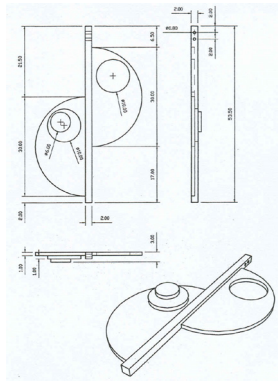
Las geométricas piezas que vemos en estas imágenes, son obtenidas a través de una técnica diferente: la talla de cera.

Como ocurre en escultura, la talla, al contrario que el modelado, no contempla la adición ni la deformación de la materia, tan sólo la eliminación; es a través del acto de sustraer como lentamente van apareciendo las formas.

En las tiendas que proveen a los joyeros podemos encontrar distintos tipos de cera apropiada para la talla, conocidas como ceras duras o de corte: bloques macizos, láminas de distintos espesores o tubos para anillos de perfiles variados. Para realizar la talla en bajo relieve de un colgante previamente diseñado (fig.159), elegimos una placa de cera maciza cuyo grosor se ajusta al espesor de la pieza.

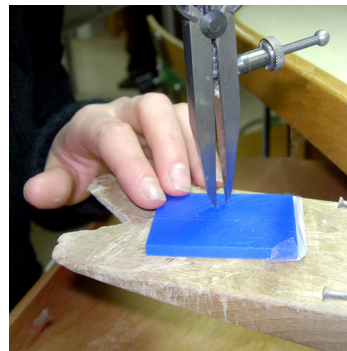
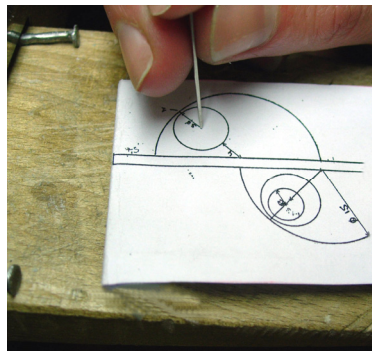


[158] Distintos tipos de ceras duras prefabricadas

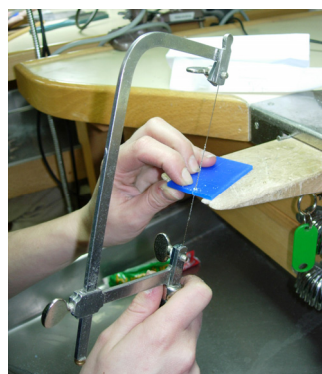


[159]
Dibujos técnicos del colgante
diseñado: planta, alzado,
perfil y perspectiva

Trasladamos el dibujo a la superficie de la placa mediante el punteado de las líneas de contorno o ayudándonos de un compás de puntas y utilizando la segueta como herramienta de corte y las limas tipo escofina o los escarbadores como herramientas de desbaste, se inicia la sustracción de la materia sobrante.



[160] Traslado del dibujo



[161] Corte con segueta



[162] Perfilado y rebaje de superficies

A medida que se hace desaparecer la materia de un lado u otro, el prismático bloque de cera se va desdibujando y por el contrario, poco a poco se van perfilando nuevas formas, nuevos planos o cotas: primero aparecen los más próximos a la superficie, después los más alejados o profundos y finalmente los calados.



[163] Pieza de cera tallada

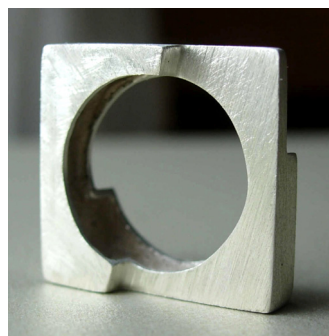
Una vez perfectamente definido cada plano, cada hueco, cada excavado que conforma la pieza y habiendo lijado y pulido la cera, se procede de la misma manera que con las formas modeladas: moldes, vaciados y ahuecados -con el fin de reducir el espesor y por lo tanto el peso de la futura joya-, técnicas de microfusión que transforman la cera en metal y finalmente retoques y terminaciones de pulido y mateado sobre la plata, procesos tras los cuales se da por terminado el colgante.

Aprovechando que tenemos el molde de silicona, reproducimos dos ceras más y fabricamos unos pendientes a juego.



[164] Colgante y pendientes, 2007
Plata , 5'4 x 3'3 x 0'3 cm. y 3'5 x 3 x 0'3 cm. respectivamente
Felicite Noinville

La técnica utilizada para la obtención de la pieza que mostramos a continuación es también la **talla de cera**, pero a diferencia de los broches, el colgante o los pendientes vistos, cuyo único punto de vista de interés es el frontal, en ésta se trabajan todas las caras, siendo la suma de todas ellas lo que determina el volumen general y da lugar a una **pieza exenta**.



[165] Sortija, 2003
Plata, 2'2 x 2'2 x 0'7 cm.
Alejandra Hernández

La manera de proceder es idéntica a la del escultor cuando talla un bloque de mármol, es ese acto de «quitarle al bloque».

En este caso se parte de un bloque cúbico de cera: una vez eliminada la materia central con una lastra de corte y obtenido un hueco circular que se ajusta con exactitud al tamaño del dedo de su creadora, se procede a tallar cada una de las caras que posee: la anterior, la posterior y los cuatro lados.

A pesar de que como forma exenta posee múltiples puntos de vista, la pieza está planteada para resaltar sus seis caras fundamentales, sin conceder más importancia a una que a otra; en esta pieza no podemos diferenciar una cabeza y un brazo como lo hacemos en una sortija tradicional, ya que en ella no hay nada que nos indique cómo debe colocarse en el dedo, cuál de sus cuatro lados debe verse: cada vez puede ser uno de ellos.

Las formas geométricas simples que constituyen esta sortija nos transmiten sensaciones de orden, de sencillez, de claridad o de perfección.

Como ocurre con los objetos específicos minimalistas, la simplicidad formal del conjunto invita a verlas de forma objetiva, sin remitirnos a nada más allá que a ellas mismas: una forma y un material. Sin embargo al contemplar estos volúmenes fríos, austeros y perfectos no podemos evitar recordar momentos de su ejecución en los que la mente, la mano y la lima de su creadora son una sola cosa: concentrada en rebajar la materia lo justo, sólo hasta el nivel marcado, consigue crear unos planos paralelos, unos ángulos rectos y unas aristas vivas que hacen del conjunto un objeto preciso y bello.

Los anillos que vemos a continuación (fig.166) también son obtenidos mediante la talla de cera, pero a diferencia de los anteriores, en estas tallas no hay nada premeditado; al contrario, el proceso es libre: se trata de **tallas directas**.



[166] Sortija, distintas vistas , 2004
Plata, 2'3 x 2'3 x 1'1 cm.
Carlos Borau



[167] Sortija, 2004
Plata, 2'2 x 2'2 x 0'8 cm.
Carlos Borau

Iniciamos el proceso partiendo de un tubo de cera para tallar sortijas elegido entre los distintos perfiles y durezas que nos ofrece el mercado - circular y macizo, de orificio concéntrico o excéntrico, tipo sello (fig.158)-; procedemos a separar una parte mediante seguiteado y, seguidamente ampliamos el orificio interno adaptándolo al tamaño del dedo, utilizando para ello una lastra de corte.

En este caso no figura entre las intenciones de su creador que perviva la forma geométrica. Aunque parte de un tubo de cera cilíndrico, comienza el proceso de la talla sin haber trasladado previamente unas líneas que le indiquen hasta qué punto puede desbastar; por el contrario, procede de manera espontánea, dejándose llevar por la intuición y por las formas que van surgiendo, experimentando las mismas sensaciones primigenias que vive el escultor cuando talla el bloque de piedra o la madera maciza de un tronco sin haber hecho un estudio previo.

A medida que el alumno talla la cera en busca de unas formas que aún no están definidas, la herramienta, guiada por los impulsos creativos de quien la sujeta, va incidiendo aquí y allá, a veces con firme línea recta, otras redondeando con suavidad, gira el conjunto, insiste en un punto, genera una nueva forma mediante una profunda incisión de la que se derivan nuevos contornos y nuevas luces, un surco que varía su apertura a lo largo de su circunvolución -ora más abierto, ora más cerrado-, y que debido a su forma hueca contrasta vivamente con la masa cerrada y compacta con la que linda... Así hasta que forma, herramienta, mano y cabeza deciden que la pieza está terminada (fig.167).

3.2.4. Técnicas mixtas: combinación de modelado y talla



[168] Colgante, 2002
Plata, 1'4 x 2'5 x 2'1 cm.
Claudia Zúñiga



[169] Pendientes, 2005
Plata, 6 x 2x 0'8 y 6'8 x 1'6 x 0'8 cm.
Ernesto Pérez

Hay otras formas que surgen al aunar los procesos del modelado y la talla: es el caso del colgante y los pendientes que vemos en estas imágenes.

El volumen de ambas piezas nace a partir del modelado, pero tras su reproducción en cera de tallar, es en este nuevo estado donde se ajustan las formas a base de talla y limado, procurándoles el acabado.

Se trata de aprovechar las distintas cualidades específicas de cada material; con cera de modelar y a través del modelado se obtienen con facilidad y prontitud formas blandas, fluidas, envolventes; después, sobre la cera rígida y mediante la talla, se ajustan dichas formas, depurándolas pero sin perder su antiguo carácter.

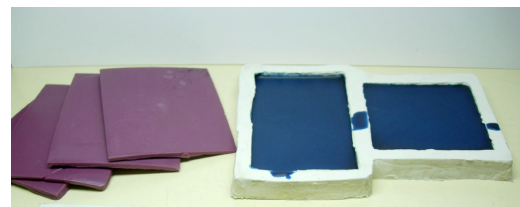
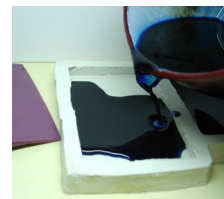
A pesar de que el uso de ceras blandas no está tan extendido como el de las ceras de tallar, podemos encontrar en el mercado diversos tipos que difieren en composición y color según provengan de un fabricante u otro: láminas de distintos espesores, hilos de diversas secciones o ceras de goteo (fig.170). También podemos fabricarla nosotros mismos: basta con

mezclar proporcionalmente una serie de materias primas, calentarlas lentamente sobre el fuego u hornillo y verterlas en un molde; por ejemplo, con tres cuartos de cera de fundir de microfusión, un cuarto de cera roja de fundir de escultor y el cinco por ciento de aceite de parafina, conseguimos un tipo de cera idóneo para el modelado.

Según las materias primas que elijamos para fabricarla, obtendremos cera de modelar diferente: más o menos dura, más o menos flexible, etc.



[170] Distintos tipos de cera de modelar comercializada



[171] Fabricación casera de ceras de modelar

Una vez reblandecido y amasado un trozo de cera con el calor y la presión de los dedos, modelamos formas exentas dejándonos llevar por la ductilidad del material, y otorgándoles un tamaño algo mayor del deseado, previendo la reducción de espesor que se produce durante el proceso.

Habiendo abocetado las formas les hacemos un molde de silicona; en él vertemos la cera que previamente se ha troceado, y calentado lentamente en un cazo, obteniendo de esta manera las piezas en cera de tallar.



[172] Modelos preparados para su reproducción



[173] Vertido de cera de tallar en el molde



[174] Modelos originales y sus reproducciones

Es en este nuevo material donde se termina de definir la forma: ayudándonos de escofinas, limatones y raedores depuramos cada parte, ajustamos los volúmenes y perfilamos los contornos matizando así la pieza. En este caso, la alumna pretende comunicar a través de la forma, sensaciones de ligereza y dinamismo, de ahí el predominio de la forma curva y que haya eliminado todo resto de textura lijando la superficie, suscitando con ello que nuestra mirada resbale entre sus ondulaciones.



[175] Talla de cera



[176] Cera pulida

Una vez definido el módulo, pasamos a tallar el brazo que habrá de sujetarlo en una línea acorde al conjunto. Tras soldar ambas piezas- teniendo presente cuestiones de ergonomía pero sin perder la tensión entre las sensaciones de expansión de las formas a la vez que de recogimiento sobre su centro- obtenemos la sortija en cera, que una vez convertida en metal, es finalmente repasada, pulida y oxidada en el taller.



[177] Sortija, 2007
Plata parcialmente patinada
3'3 x 3'1 x 2'2 cm.
Cristina Correal

3.2.5. La construcción



[178] Dos vistas de la sortija "Ciucci", 2003
Plata y cerámica, 3'4 x 2'4 x 2'4 cm.
Mayte Timón y Mónica Cristofolletti



[179] Sortija, 2004
Latón y pasta alimenticia,
5 x 3'5 x 1'5 cm.
Mónica López

El proceso constructivo es otra manera más de crear una obra, una pieza o una forma. En joyería, al igual que en escultura, esta técnica nos permite obtener piezas con un carácter propio, muy diferente a lo que se puede conseguir modelando o tallando; cuando se construye no se adapta, sustrae o deforma el material, sino que se compone, disponiendo u ordenando los elementos que constituyen el conjunto.

La obtención de la sortija Ciucci se consigue por la superposición de sus elementos y dicho apilamiento se hace teniendo en cuenta una gradación de tamaño: sobre la forma más voluminosa se apoya otra de menores dimensiones y encima de ésta se encumbra el cuerpo más pequeño del conjunto.

Todos los elementos, incluido el doble aro, se consiguen por separado y mediante distintos procedimientos y es una vez obtenidos cuando se aúnan ensamblándolos y ensartándolos, consiguiendo una forma nueva y definitiva.

Para construir la sortija de la derecha (fig.179) entran en juego las técnicas de seguiteado, plegado y soldado de finas planchas de latón, sobre las que finalmente se ubican un par de ingredientes que representan elementos vegetales.

Profundicemos en el proceso constructivo haciendo un seguimiento del acto creativo desarrollado por los alumnos en el aula de modelado.

La idea que dirige la creación de nuestras piezas es la suma de elementos, por ello el proceso se inicia con la búsqueda y recopilación de unidades de distinta naturaleza y la elección intuitiva de aquellos que poseen un interés especial para cada uno.

Ahora no se trata de representar la realidad modelando formas figurativas -doblegando la materia- o tallando formas abstractas -sustrayendo la materia-, sino de conseguir la forma general a través de la suma de elementos cuyos materiales son válidos y definitivos tal cual son. El material cobra protagonismo, por eso centramos la investigación directamente en ellos -en sus colores, en su forma o en el tacto de sus texturas- y después en los efectos que provocan en conjunto.



[180] Caja con motivos de inspiración seleccionados

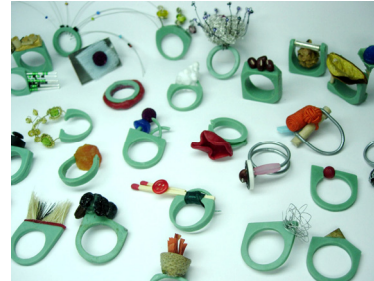
Las primeras ideas surgen en forma de rápidos bocetos tridimensionales, cuya razón de ser es constatar si las intenciones de sus creadores siguen persistiendo al materializarse y poseyendo el mismo interés; unas veces los elementos agrupados se relacionan amablemente entre sí por coincidencia; en otras composiciones la disonancia puede resultar muy atractiva.

Esta intensa y productiva fase creativa da paso a la construcción de maquetas; la imagen que mostramos a continuación (fig.182) recoge el conjunto de modelos obtenidos por el grupo, cuya construcción cuenta con un variado repertorio de materiales: cuentas de plástico, cerámica y vidrio, botones, trocitos de azulejo, diversas semillas, hilos de nylon, cobre

y plata, finos alambres, pequeños abalorios tejidos, alfileres, corchetes, recortes de latas, trozos de goma, poliestireno expandido, granos de café, pelo de pincel, trozos de madera, cerillas, tiras de papel...hasta una gominola.



[181] Primeras ideas en fase de desarrollo



[182] Modelos creados por construcción



[183] Modelo con granos de café

La transformación de cualquiera de ellos (fig.182) en pieza definitiva requiere aún de un buen número de pasos. Entre todos, hemos elegido un modelo (fig.183) que nos va a servir de ejemplo para la explicación del proceso seguido.

La autora de este diseño pretende combinar en el mismo anillo algunos

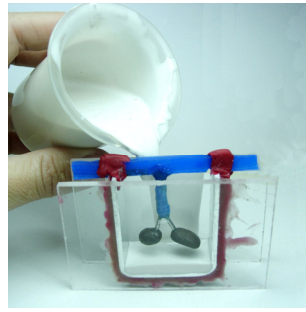
materiales de naturaleza opuesta, la plata y el grano de café tostado, provocando con ello un fuerte e interesante efecto de contraste.

Para crear esta piña de granos -que serán naturales unos y reproducciones en plata otros- se hace necesaria la fabricación de un molde de reproducción. A diferencia de los moldes expuestos con anterioridad, este debe reproducir el elemento en su totalidad -registrar todas sus caras-, por lo tanto le hacemos un molde de silicona exento.

Para ello, comenzamos uniendo bebederos a dos granos de café y conformando una caja -a partir de una tira de aluminio y unas placas de metacrilato-, que convertimos en hermética gracias al sellado externo de todas sus caras, salvo la superior, por donde se introduce y se coloca en suspensión el motivo a reproducir.



[184] Granos de café colocados en el marco



[185] Vertido de silicona

Preparamos la cantidad de silicona necesaria, la vertemos lentamente en el interior de la caja y dejamos transcurrir el tiempo de fraguado y reposo indicado por el fabricante -en este caso, una semana-; una vez endurecida la silicona, procedemos a la apertura del molde, practicando un tipo de corte y registros que divide la silicona en dos mitades proporcionadas.

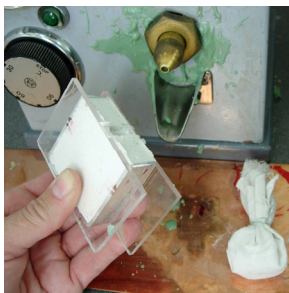


[186] Apertura del molde



[187] Extracción del modelo

Una vez abierto el molde y extraído el motivo original estamos en disposición de reproducir dicho motivo cuantas veces deseemos, y lo hacemos inyectando la cera en el interior del molde.



[188] Molde y máquina inyectora



[189] Reproducciones en cera de fundir

Cuando hemos obtenido todos los elementos que integran el diseño procedemos a su ensamblado, soldando las unidades de metal y pegando el grano de café natural con un pegamento especial.



[190] Soldado de pernos



[191] Sortija y modelo



[192] Conjunto de sortija y pendientes, 2007
Café tostado y plata patinada, Sortija 2'9 x 2'8 x 1'6 cm., Pendientes 1'1 x 0'8 x 1'6 cm.
Enriqueta Díaz Campos

Finalizamos este capítulo con la exposición de tres últimas sortijas y de la técnica utilizada para su obtención, la **construcción mediante soldador de cera**. De la misma manera que el escultor que se expresa mediante la forja en ocasiones otorga protagonismo a la técnica de soldadura - generando el propio volumen, aportando textura, o simplemente dejando a la vista las uniones realizadas con soldadura como una suerte de costuras, como un elemento plástico más-, estos jóvenes joyeros experimentan con este proceso en el que entra en juego la adición de materia, la cera, que se dispone mediante soldador consiguiendo así el progresivo aumento del volumen de la pieza.



[193] Sortija, 2004
Plata, 3 x 2'5 x 0'3 cm.
Mónica López



[194] Sortija, 2007
Bronce patinado, 3'2 x 2'2 x 1'6 cm.
Mercedes Muñoz

Utilizando como materia la cera de tallar, como herramienta un soldador de cera de joyero y como soporte un palo cilíndrico de madera impregnado en aceite para evitar la adherencia de la cera, los alumnos dan rienda suelta a su imaginación y generan piezas de un volumen tan escultórico como el que podemos apreciar en estas sortijas; en el caso de la figura ciento noventa y tres, obtenemos el volumen mediante la sucesiva superposición de capas de cera; por su parte, la sortija de la derecha es generada gracias a la adición de cera con el soldador e incorporando a esta técnica la posterior definición de espacios y formas mediante limado.

En esta pieza (fig.194) el espacio que la envuelve y el que la atraviesa es dimensionado por las formas con las que se interrelaciona: al acometer la creación de esta joya entran en juego conceptos como equilibrio compositivo, movimiento o recorrido espacial, el ritmo, la masa, el peso, la solidez, el vacío o el hueco...unos conceptos que son propios de la representación escultórica de todos los tiempos.

Graduando el soldador de cera a la temperatura adecuada y recogiendo con la punta pequeñas porciones de cera de tallar, la autora de la sortija que vemos en las siguientes imágenes (fig.195) deposita sobre el soporte de madera una serie de pequeñas bolitas que suelda entre sí, sobre las

que seguidamente va sumando otras nuevas; todo ello siguiendo un dibujo que guarda en su imaginación.



[195] Sortija de cera vista desde distintos ángulos

Lentamente se va gestando la figura, poco a poco se va definiendo una bellísima estructura hueca cuya forma parece querer recoger o contener, como elemento máspreciado, el vacío.

La sortija obtenida es fruto de un trabajo lento, laborioso y si bien el azar es un ingrediente más en esta técnica constructiva -ya que la formación de cada bolita es improvisada y el camino que recorren es intuitivo-, por mucho que su autora se deje llevar por la experimentación, por el orden casual que adquiere el conjunto, a pesar de esta aparente aleatoriedad, la mente y la mano de la artista decide en qué punto el recorrido de bolitas cambia de dirección, acepta o rechaza el acople de otras nuevas y da por concluida la obra. Por lo tanto, la forma de esta sortija nace también de la reflexión y de la personal capacidad de articular belleza de su creadora.



[196] Sortija -alzado y vista en planta-, 2007
Plata bañada en oro, 3 x 2'2 x 1'9 cm.
Ana Patricia Díaz

Como ocurre en la escultura y en el arte en general, la creación de piezas de joyería responde a distintas actitudes por parte de los joyeros artistas: frente a una manera de crear en la que se da el predominio de la idea, se encuentra aquella otra que centra su interés en el acto de elaborar a la vez que descubre y aprende de los propios procesos o materiales. Son dos maneras diferentes de crear, pero ambas igualmente artísticas.

Estas últimas piezas, así como todas las recogidas en este apartado, no son realizadas por sus creadores con el fin de comunicar un contenido, no pretenden transmitir un mensaje determinado, sino que son fruto de su afán creativo y de la experimentación con materias y procesos. Sin embargo el «cuerpo» conseguido es capaz por sí solo de provocar en nosotros emociones, de transmitirnos estímulos y sensaciones, incluso habrá quien interprete mensajes al margen de la verdadera intención con la que han sido creadas.

En la actualidad prospera en el mundo de la joyería, el diseño y la obtención de joyas a través del ordenador. Existen varios programas informáticos mediante los cuales se diseña la pieza hasta en sus mínimos detalles, diseño que posteriormente una máquina ejecuta a la perfección, bien desbastando la cera -o en ocasiones el poliéster- con un trabajo mecánico que es similar al que realiza un pantógrafo tridimensional, bien mediante láser, o mediante la superposición de finísimas bandas de cera. Este método de diseño y de obtención de piezas se impone sobre el tradicional y consideramos necesario su conocimiento y manejo por parte de los jóvenes diseñadores de joyas que se están formando en esta era tecnológica; pero, si bien es cierto que ofrece grandes ventajas, también lo es que se opone a los procesos de creación vistos en este capítulo en algo para nosotros primordial: no aporta al creador sensibilidad física, le priva de experimentar las sensaciones dúctiles y emocionales que ofrece la manipulación de materiales y, por lo tanto, de vivenciar lo que sienten estos jóvenes creadores cuando crean las piezas con sus propias manos.

4. JUEGOS DE ESCALA

4. Juegos de escala

Una escultura de gran formato y escala arquitectónica tiene asegurada la atención del público gracias a su volumen espléndido, a la vasta ocupación que hace del espacio; los volúmenes de medio y pequeño formato requieren de una ubicación en interiores y de una consideración meditada de su entorno que les ayude a ser debidamente apreciadas; por último, las formas mínimas se encuentran siempre corriendo el riesgo de pasar inadvertidas o ser minusvaloradas.

Y es que tendemos a dar por sentado el interés artístico de un monumento público y sin embargo, en ocasiones infravaloramos la forma tridimensional pequeña asociándola, con frecuencia erróneamente, al boceto o a la maqueta.

En este capítulo ahondamos en el concepto del tamaño y su repercusión en la obra, y nos cuestionamos hasta qué punto el tamaño que le otorgamos puede influir en el valor artístico que posea.

Para ello, en un primer apartado recogemos las reflexiones de distintos creadores sobre el tamaño de sus obras tratando de descubrir qué aspectos determinan la creación de una obra de gran, pequeño o mínimo formato, qué motivos les inducen a crear en una u otra escala.

A continuación planteamos cuestiones de proporción en relación al cuerpo humano, centrándonos en un aspecto en el que, una vez más, coincidimos escultores y joyeros: la capacidad para alterar las dimensiones y las proporciones de las formas, ampliando, reduciendo o distorsionando sus medidas reales, y poniendo en evidencia cómo, en muchas ocasiones, las reglas del juego son dictadas por el espacio o la función.

Desconocemos los motivos que inducen a la artista Mónica Sosnowska a crear esta interesante obra, pero podemos pensar que las cuestiones de escala en relación al cuerpo es un tema presente en “Entrada”, y su visión inevitablemente nos hace recordar las aventuras de Alicia, de Lewis Carroll.



[197] “Entrada”, 2003
MDF, pintura blanca de pared, manillas, 200 x 100 cm.
Mónica Sosnowska

Concluimos el capítulo con una exposición, desde el punto de vista escultórico, sobre las diferencias existentes entre la creación en una escala considerable y en una mínima, poniendo de relieve las ventajas y particularidades del trabajo con formas menudas.

4.1. La importancia del tamaño

El tamaño es uno de los valores intrínsecos de la obra, y en cada ocasión es decidido por los escultores según criterios personales, o compartidos por toda una generación o un movimiento artístico, unos criterios que varían con el paso del tiempo y se desarrollan al compás del sentir artístico. Veámoslo analizando una secuencia de ejemplos.

El tamaño de la escultura de principios del siglo XX -cubista, futurista, constructivista- es llamativamente menor respecto a la estatuaria propia de la época precedente. En opinión del crítico de arte Javier Maderuelo, la pérdida de la escala monumental característica de épocas anteriores se debe a la pretensión de los escultores de imitar a los pintores:

“...intentaban los escultores que sus obras fueran también bienes coleccionables, procurando atraer a los compradores de mediados recursos, aquellos que coleccionan pintura. Las consecuencias de esta actitud condujeron a que las esculturas perdieran el carácter monumental y se convirtieran en «objetos» transportables, independizándose de los lugares concretos y, como los cuadros, se hicieron trashumantes, pudiendo ser ubicadas en cualquier lugar, sobre una chimenea...”³⁴

Considera la escultura de bronce de Humberto Boccioni “Desarrollo de una botella en el espacio”, de 1912, un ejemplo expresivo de ese intento de imitar a la pintura: para Maderuelo “no es otra cosa que un cuadro cubista en relieve”, cuyo tamaño -setenta centímetros- “se ajusta a los formatos que tienen los cuadros cubistas de esa época”³⁵.

Imitar a la pintura buscando el éxito de ventas bien puede ser un motivo que influya en el tamaño de la escultura de la época. Se da además la circunstancia de que un gran número de estas esculturas son creadas directamente por pintores: Picasso, Miró, Hans Arp o Henri Matisse.

³⁴ Maderuelo, Javier. *La pérdida del pedestal*. p.29

³⁵ Ídem. p.29

Aunque esta faceta es poco conocida por el público, la producción escultórica de éste último alcanza las ochenta y cuatro piezas, siendo en su mayoría modelados figurativos de pequeño formato fundidos en bronce. Sabemos que para Matisse sus esculturas son, sobre todo, complemento de estudio sobre un mismo tema. Él mismo explica:

“Así, para expresar la forma, a veces me entrego a la escultura, que me permite, en vez de encontrarme situado frente a una superficie plana, dar vueltas alrededor del objeto y conocerlo mejor”³⁶

En el conjunto de su obra existen varias similitudes que confirman esta teoría, como la escultura tallada en madera en 1907, “La Danse”, en la que tres personajes femeninos en relieve se cogen de las manos formando un corro, en unas poses que se repiten unos años después en su famosa pintura “La Danse”, de 1909-10. Por otra parte, deducimos que elige el pequeño formato para estos estudios porque este tamaño le otorga la posibilidad de acometer y abarcar con más facilidad la forma tridimensional, unas formas que, en su afán de búsqueda de respuestas, trabaja con reiterativa insistencia, y que, en ocasiones, le lleva años concluir:

“las obras parecen espontáneas y dan la impresión de un “primer impulso”, y a veces de un bosquejo... y sin embargo nada más falso. Todos los testimonios prueban que cada realización fue una larga gestación, un cuestionamiento a menudo agotador para el artista”³⁷

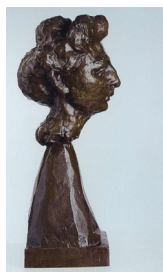


[198] Conjunto de esculturas
Henri Matisse

³⁶ Matisse, Henri. *Henri Matisse*. p.107

³⁷ Soria, Martine. “La importancia de la escultura en Matisse”. En: *Henri Matisse*. p.111

A través de estos pequeños modelados Matisse investiga, busca soluciones; una prueba más de ello son las distintas variaciones que hace a partir de un mismo tema, en las que, generalmente, realiza el primer modelado de una manera clásica en cuanto al respeto de proporciones, respeto del que se va desprendiendo en las siguientes representaciones: en las cinco cabezas de nombre “Janette”, realizadas la primera en 1910 y la última en 1913, podemos apreciar una evolución de la figuración hacia la abstracción que pasa por el aligeramiento y la depuración de las formas.



[199]“Jannette I”,1910
62'5 cm. Henri Matisse



[200]“Jannette II”,1910
26 cm. Henri Matisse



[201]“Jannette III”,1911
60'3 cm. Henri Matisse



[202]“Jannette IV”,1910
61 cm. Henri Matisse



[203] “Jannette V”,1913
57'5 cm. Henri Matisse

Cuando al final de su vida le preguntan sobre su incursión en otras técnicas ajenas a la pintura, responde:

“El fondo sigue siendo el mismo. Cada una de las técnicas ayuda a la otra. Pintura, escultura, tapicería, etc. son la expresión de mí mismo en el mismo grado (...) Mis descubrimientos sucesivos se integran uno dentro de otro”³⁸

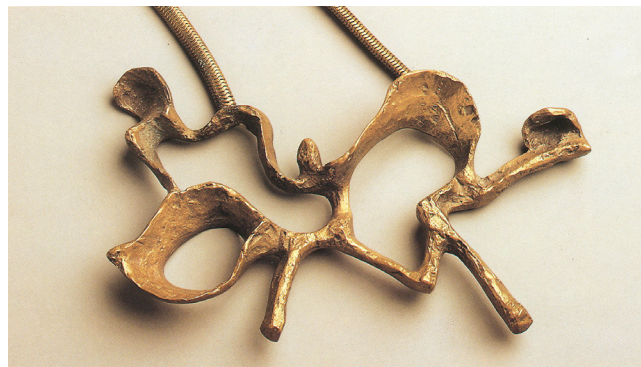
³⁸Matisse, Henri. *Henri Matisse*. p. 63

De todo ello podemos concluir que Matisse hace escultura de formato reducido -dieciocho de éstas son menores de veinte centímetros- porque a través de ellas encuentra respuesta a cuestiones que no le facilita la pintura.

Del escultor Alberto Giacometti se conocen mayoritariamente sus esculturas de pequeño formato -algunas de escasos cuatro centímetros- y sus grandes figuras filiformes -que contrastan con las anteriores con sus dos metros de altura-, y sus dibujos, pero sólo un público muy reducido tiene conocimiento de que cuenta entre su obra con pequeños medallones de cabezas femeninas y masculinas utilizados para la decoración de cajas de madera, varios collares de metal, pesados y de corte surrealista, o los botones con relieves que realiza por encargo de la modista Elsa Schiaparelli, unas piezas elaboradas durante el mismo periodo en el que crea sus esculturas mínimas o reducidas.



[204] Botones, 1933
Metal dorado, 4'3 cm. Ø
Alberto Giacometti



[205] Collar, 1933-1935
Metal dorado, 14 x 18 x 3 cm.
Alberto Giacometti

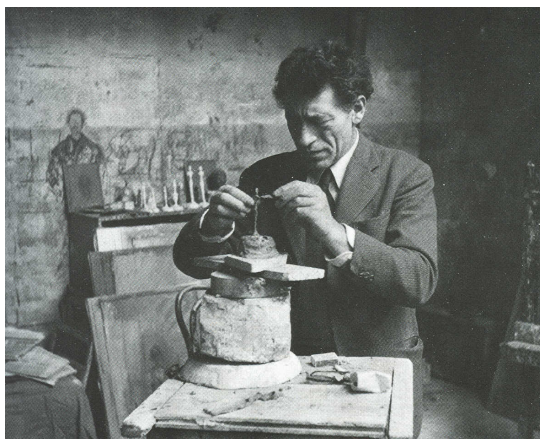
En el transcurso de la entrevista realizada por Pierre Dumayet a Alberto Giacometti, surgen algunas reflexiones sobre el tamaño de sus esculturas. Con una figura de dos centímetros reposando en el hueco de su mano, Giacometti explica que durante un tiempo, los personajes que comienza trabajando con una altura semejante a la de su antebrazo, terminan siendo como medio pulgar, y que le ocurre involuntariamente una y otra vez.

Transcurrido algún tiempo deduce que el motivo de esa reiteración por lo pequeño se encuentra en que él quiere hacer la escultura de una mujer que ve una noche en la calle, a cierta distancia: quiere hacer la visión precisa que tiene de ella en el momento en que la ve, por tanto, tiende a darle el tamaño que tiene cuando está a esa distancia.

En la misma entrevista Giacometti cuenta que cuando entiende esto, se propone acabar con esa reducción y decide empezar una escultura con un tamaño determinado, un metro aproximadamente, y no ceder ni un milímetro, cueste lo que cueste. El resultado es que la figura mantiene la altura, pero no el ancho.

“¿Adelgazaba y adelgazaba? – pregunta el autor de la entrevista

“Sí. Yo estaba aterrado” – contesta Giacometti.³⁹



[206] Giacometti trabajando en una estatuilla,
1955



[207] “El Claro”, 1950
60 x 65 x 48’5 cm.
Alberto Giacometti

³⁹ Leiris, Michel; Dupin, Jacques. *Escritos Alberto Giacometti*. p.327

Alberto Giacometti mantiene que, a la hora de acometer un trabajo, elegir con acierto el tamaño de una obra es un aspecto determinante y considera probable error en tal decisión:

“Para reflejar lo que uno ve, el tamaño desempeña un papel primordial. Basta con quedarse cinco centímetros por encima o cinco por debajo para que la obra fracase”⁴⁰

Este admirado escultor, en su capacidad para ver lo esencial de las cosas o de las personas, no percibe lo superfluo, o prescinde de ello:

“En cierta época veía a la gente por la calle como si el ser vivo fuese minúsculo. Percibía a los seres únicamente a través del ojo. A través de su ojo”⁴¹

Y descubre que la escultura de otras épocas por la que no pierde su admiración con el paso del tiempo, es precisamente la de pequeño formato:

“...No me daba cuenta de que todas las esculturas del pasado que me emocionaban eran, como por casualidad, ¡de esa misma dimensión!...en fin, más bien minúsculas”⁴²

Giacometti piensa que muchos artistas trabajan con el tamaño real de las cosas, que es el tamaño que sabemos que tienen, y lo sabemos a través del conocimiento, porque tomamos medidas; sin embargo él prefiere representar lo que ve, y lo que ve está siempre a cierta distancia por lo que siempre va a ser más reducido que el tamaño que asimiladamente sabemos que tienen las cosas, o las figuras. Cuando Giacometti mira, no aprecia sólo una figura, sino que cuenta con el espacio que la rodea, un enorme espacio encima y alrededor casi ilimitado.

⁴⁰ Leiris, Michel; Dupin, Jacques. *Escritos Alberto Giacometti*. p.286

⁴¹ Ídem, p.292

⁴² Ídem, p.287

De los juguetes de Alexander Calder se dice que son “monumentos en miniatura a su pasión por el juego”⁴³.



[208] Alexander Calder
sosteniendo en la mano un
pequeño móvil

Si observamos la trayectoria artística de Calder de manera global podemos apreciar que comienza trabajando en un formato mínimo, como son los juguetes, el circo en miniatura o las joyas, y termina realizando gigantescas formas a las que llama “stábiles”. Los conocidos “móviles”, a los que podríamos etiquetar de un tamaño intermedio entre las miniaturas y los colosales, son considerados por la crítica como predecesores de los “stábiles”.

Llega un momento en su carrera artística en el que el tamaño de sus móviles cambia de un modo espectacular y se ha sugerido que cuando Calder se traslada a Estados Unidos en 1938, el paisaje abierto de Connecticut, después del reducido estudio de Montparnasse, tiene algo que ver con el aumento en la escala de los “móviles” y con el origen de los “stábiles”. Aunque también influyen otros motivos, los económicos:

-“¿Cuándo comenzaron las grandes construcciones metálicas?”

-“... había realizado con anterioridad “Espiral”, que tenía un tamaño considerable, pero ahora tenía el ímpetu y los medios (dos mil dólares) para hacer cosas a una escala mayor con placas de hierro de seis milímetros.”⁴⁴

⁴³ Lipman, Jean. *El universo de Calder*. p.47

⁴⁴ Ídem, p 307

Superada la primera mitad del siglo XX, con el minimalismo, el tamaño de la escultura se expande pese al reduccionismo conceptual. Cuando en 1967 Dan Flavin dice “Estamos reduciendo el arte hasta el extremo...”⁴⁵ no se refiere a una reducción de tamaño, a algo físico, sino a algo conceptual: la idea es buscar la esencia en el arte, el ideal de encontrar la pureza del arte, eliminando cualquier tipo de subjetividad.

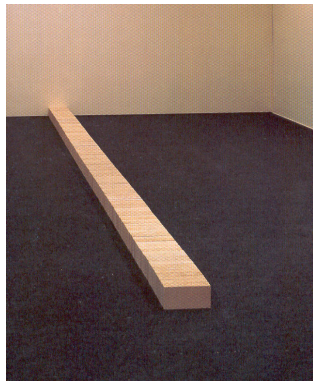
Por eso las formas minimalistas son de presencia mínima en cuanto a que son esenciales, neutrales, que pueden ser captadas con una sola mirada, y a su vez, son frías, austeras e inexpresivas por naturaleza: están exentas de cualquier mensaje ya sea narrativo, imaginativo o subjetivo, y no remiten a nada que no sea a sí mismas, o sea al arte. “Se ve lo que se ve”⁴⁶ dicen.

En cuanto a la relación obra-espacio-tamaño, recordemos que «carácter de serie, presencia y lugar», son para Donald Judd y sus colegas, los contenidos artísticos innovadores del arte minimalista al darle a estos términos una importancia que no se da anteriormente en ninguna corriente artística. El carácter seriado hace que posean un estricto orden estructural, una formación geométrica basada en la repetición. Sus composiciones son simples ordenamientos, ya sean progresivos, permutados o simétricos, y a través de la repetición, de la seriación consiguen que «menos» termine siendo «más», es decir, que con un mínimo repertorio formal se consiga un mayor impacto en el espacio escultórico. La «presencia», o sea, la existencia física del objeto, y el «lugar», o sea, la localización, la ubicación de dicho objeto, son entendidos por los artistas minimalistas como conceptos relevantes: relacionan el objeto artístico con su marco arquitectónico -que es la galería de arte- de manera material y estructural, de tal forma que el conjunto es el todo.

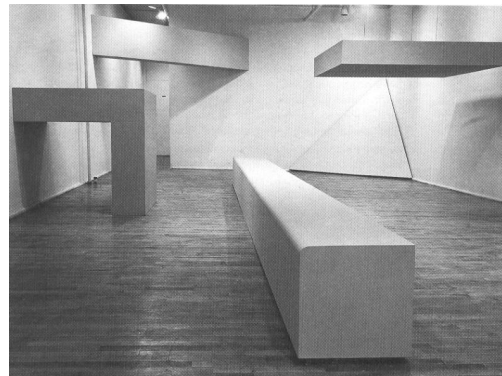
⁴⁵ A *New Aesthetic*. p.35

⁴⁶ Brehm, Margrit. “¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos? ¿A dónde nos vamos de vacaciones?” En: *Mínimal-Maximal* . p.49

Carl Andre crea una nueva definición de «lugar» al entenderlo como parte constitutiva de la obra, o dicho de otra manera, la obra minimalista y el espacio que la rodea están unidos, el espacio forma parte de la obra y sin él estaría incompleta. Esta concepción afecta directamente al tamaño de las obras escultóricas, ya que éstas invaden indiscriminadamente el espacio ocupándolo en ocasiones en su totalidad hasta hacer de él parte sustancial de la obra, ya sea mediante elementos mínimos que se repiten prolongándose en el espacio, o ampliando las formas desmesuradamente, como podemos ver en las siguientes imágenes:



[209] "Palanca", 1966
Ladrillos cocidos
Carl Andre



[210] Sin título, 1964
Instalación en la Galería Green, Nueva York
Robert Morris

La obra de Andre de título "Palanca", está comprendida por una hilera de ciento treinta y siete ladrillos refractarios comerciales, sueltos y colocados a lo largo del suelo, con una extensión de casi nueve metros de longitud. "37 piezas de trabajo" es otra de las obras de Andre que ocupan el suelo, concretamente nueve metros cuadrados del piso bajo del Guggenheim, compuesta por mil doscientas noventa y seis placas de diferentes materiales.

La instalación que presenta Robert Morris en 1964 en la Green Gallery (fig.210), es otro ejemplo evidente de la expansión escultórica minimalista. Como describe Maderuelo:

“...unos inmensos volúmenes prismáticos (casi tocaban el techo de la galería) se apoyaban sobre el suelo, se acodaban en las paredes y pendían del techo. Tanto los volúmenes como las paredes de la galería aparecían pintados en el mismo color gris neutro, de tal manera que local y piezas formaban una misma y única obra”⁴⁷

Se podría decir que el tamaño de dicha obra coincide con las medidas de la sala de exposiciones.

Por su parte Dan Flavin, al contrario que Andre y Judd, no sitúa objetos en el espacio, sino que crea espacio en torno a su objeto. En sus esculturas de neón o con tubos fluorescentes el objeto no es el tubo luminoso, sino su luminosidad, y el espacio que la rodea, incluyendo al espectador, se convierte en el auténtico objeto de su arte. También en este caso el tamaño de su obra abarca la sala entera ya que la potencia lumínica domina toda la sala.

“Menos es más”, decían. Trasmitir lo máximo a través de lo mínimo es también lo que consiguen los Haikus, breves poemas japoneses que condensan un gran significado en un solo verso; pertenecientes a la cultura tradicional japonesa, los pequeños poemas siguen creándose en la actualidad. La misma fórmula la encontramos en los Landays, poemas anónimos de dos versos que giran en torno a dos temas, el amor y la lucha, y que las mujeres afganas cantan a pesar de que les está prohibido expresar el amor.

Cuando Marcel Duchamp argumenta en 1917 que “el arte tenía mucha más relación con las intenciones de artista que con lo que pudiera hacer con las manos o pensara sobre la belleza”⁴⁸, está ya introduciendo la base de lo que muchos años más tarde, a mediados de los años sesenta, recibe el nombre de arte conceptual.

⁴⁷ Maderuelo, Javier. *La pérdida del pedestal*. p. 19

⁴⁸ Stangos, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. p. 212

En clara oposición al objeto de arte tradicional, las nuevas ideas viven en la mente de los artistas y son transmitidas al público utilizando distintos soportes, como fotografías, documentos, planos, mapas, películas, vídeos..., pero a pesar de su extremada diversidad, la actividad conceptual comparte la convicción “de que el lenguaje y las ideas eran la verdadera esencia del arte”⁴⁹, por encima de la experiencia plástica y la delectación de los sentidos.

La idea se expande velozmente y da lugar a infinidad y variadísimas propuestas artísticas que nada tienen que ver con la obra de arte tradicional, y por tanto con el concepto convencional del tamaño.

Los ejemplos que se citan a continuación son sólo unos pocos seleccionados entre todo un sinfín de obras en las que no se puede precisar su tamaño.

Por ejemplo, la obra catalogada como arte corporal, de Vito Acconci, donde su acción de subir y bajar de una silla durante meses es registrada en fotografías y texto.

En 1967 los artistas que forman el grupo Art-Language proponen su “Muestra de aire”, consistente en una columna de aire cuya situación, área y altura no son especificadas.

Pasados dos años Robert Barry «expone» su “Acción telepática”, declarando: “durante la exposición intentaré comunicar telepáticamente una obra de arte, cuya naturaleza es una serie de pensamientos que no se dejan plasmar en lenguaje o imagen”⁵⁰; en otras ocasiones, mediante un proyector expone palabras en las paredes de las galerías.

En 1971 Chris Burden consigue fama internacional mediante la acción de hacerse disparar en el brazo.

“Escultura viviente” es el título con el que la pareja formada por Gilbert y George se designan a sí mismos y a todos los aspectos de su vida.

⁴⁹ Stangos, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. p. 215

⁵⁰ Ídem, p. 218

Entre las numerosas tendencias emparentadas con el arte conceptual, y atendiendo al tamaño, queremos destacar las obras de land art, nacidas a finales de los años sesenta en un intento de ampliar el horizonte sobre el que proyectar, desobjetualizar y descontextualizar la creación artística.

La galería de arte se queda pequeña. Los artistas, que con el minimalismo ya han ampliado el tamaño de sus piezas acaparando el espacio íntegro de la galería, sacan ahora su obra al exterior, realizando intervenciones en el paisaje en las que el tamaño en ocasiones se desborda, adquiriendo proporciones hasta el momento impensables.

Sobre todo los artistas americanos, cuya mentalidad y relación con el paisaje difiere de la europea, dado que cuentan con vastísimas extensiones de tierra virgen en las que intervenir. Buen ejemplo de esto es “Campo de pararrayos” de Walter de María, cuya presencia física consiste en una sucesión de cuatrocientos postes de acero inoxidable, de más de seis metros de altura, distribuidos a lo largo de dos kilómetros cuadrados en mitad del desierto mejicano.

De Walter de María no podemos dejar de destacar una obra más, “Kilómetro vertical en tierra”, debido a la inquietante circunstancia que se da con su materialidad y su tamaño: una vara de latón de un kilómetro de largo por cinco centímetros de diámetro, dimensiones que existen sobre todo en la mente del espectador, ya que una vez fabricada es enterrada en el suelo y de la que desde entonces sólo es visible su extremo superior, un pequeño disco de cinco centímetros de diámetro.

Christo y Jeanne-Claude intervienen en las lomas californianas con su “Valla continua”, una valla de tela blanca de cinco metros de alto que se extiende a lo largo de cuarenta kilómetros de colinas hasta perderse de vista adentrándose en el mar unos escasos metros. Colosal resulta también cualquiera de sus obras, como el acantilado australiano que «empaquetan» con tela de arriba a bajo (fig.211).

Richard Long, de nacionalidad inglesa, tiene una relación con la naturaleza diferente, es más respetuoso con el entorno a la hora de intervenir en él y su aportación artística posee un marcado carácter poético, intimista y conceptual. Su obra es la acción, él propone acciones, como la de caminar: “La línea hecha caminando” es realizada por su autor recorriendo el campo una y otra vez por el mismo sitio hasta dejar impresa la huella de sus pasos a modo de leve sendero. En ocasiones acompaña su acción con frases sueltas o textos, y en todos estos casos se ignora el tamaño.

Por su parte Andy Goldsworthy, perteneciente a la segunda generación de land art y por tanto más distanciado en el tiempo de la conceptualidad, deja atrás los prejuicios formales y en sus obras resalta la belleza de las formas y los colores de los materiales naturales con los que siempre trabaja. Entre su prolífica producción podemos destacar trabajos de gran escala, como son sus largos y serpenteantes muros de piedra; a la vez que otros de tamaño más moderado, como los realizados en el polo norte utilizando hielo como material y agua como soldadura; incluso obras mucho más intimistas, como la línea formada por pétalos de diente de león, los pequeños huecos en las rocas tapizados de pétalos de amapola, o las formas mojadas que se crean al salpicar unas piedras secas.



[211] “La Costa empaquetada”, 1969
92.900 m.² de tejido anti-erosión y 56 km.
de cable de polipropileno
Christo y Jeanne-Claude



[212] Hojas de olmo
Andy Goldsworthy

La mayor parte de las obras land art, ya sean las macro-intervenciones americanas o las de tamaño reducido de Long o Goldsworthy, poseen una característica común, que es su carácter efímero: se oponen a la perdurabilidad tradicional y por eso la mayoría de las obras pertenecientes al land art se consumen por sí mismas -porque los materiales que usan a menudo son de naturaleza perecedera-, o son destruidas o desmontadas por sus autores una vez han sido fotografiadas, siendo a través de la fotografía como llega este tipo de arte al público, por lo que su verdadero tamaño también es efímero.

Los artistas de land art, a través de unas obras vinculadas al ámbito natural de manera indisoluble, abren el camino a nuevos creadores que desarrollan su arte en escenarios más próximos al público, como son el parque o el jardín público. Tradicionalmente el jardín y la escultura están emparentados, pero ahora su relación va a concebirse de manera diferente. La idea que se destila del texto de Javier Maderuelo “El jardín como último escenario del arte público”, es que los elementos naturales y los artificiales pasan a ser un conjunto, la escultura comienza a rebasar los límites de su configuración formal y el trabajo escultórico se desarrolla en la totalidad del lugar donde se enclava.

Un buen ejemplo de ello lo tenemos en las aportaciones del escultor japonés Isamu Noguchi que, desde una sensibilidad oriental, va a materializar la idea del jardín como escultura en el patio de una empresa ubicada en el centro de Nueva York:

“Para este pequeño recinto, que no es más que un patio de luces en un edificio de oficinas, Isamu Noguchi eligió la gravilla del suelo para conseguir un efecto de textura concreta, situó determinadas especies arbóreas, con formas, colores y ramajes diferentes, atendiendo a la condición de sus hojas, perennes o caducas, para producir efectos distintos en invierno y verano, diseñó unas formas geométricas muy puras, realizadas unas en

piedra blanca y otras en negra, y dispuso una fuente con estanque en un vivo color rojo; completan la obra diversas piedras en estado natural, consiguiendo con estos elementos heterogéneos, naturales y artificiales, un conjunto particularmente subjetivo, sin que ninguno de ellos, de forma específica pueda ser calificado como escultura y el resto como jardín.”⁵¹



[213] Jardín de la sede central de IBM, 1964
Nueva York
Isamu Noguchi

Mientras que Noguchi abarca con su escultura-jardín el recinto de un patio de luces, algunas de las “Dwellings” (Moradas) de Charles Simonds se desarrollan directamente sobre su propio cuerpo, en espacios tan angostos como la esquina de una casa deshabitada, o en el interior de un pequeño recoveco natural, poniendo de relieve la actitud que mantiene este escultor de reconocimiento hacia el valor de lo mínimo.



[214] “Paisaje<->Cuerpo<->Morada”, 1972
Charles Simonds



[215] Simonds trabajando en “Dwelling”, 1975
Rue des Cascades, París

⁵¹ Maderuelo, Javier. *La Pérdida del pedestal*. p. 82

Se trata de recreaciones de pueblos anclados en el paisaje que en el pasado -y aún hoy en día- utilizan el barro o adobe para construir sus viviendas, pero hechas a la medida de unos pequeños seres imaginarios a los que denomina “Little People”. Inspirándose en ellos, Simonds crea lugares ilusorios, fragmentos de poblados y sus entornos naturales en un tamaño mínimo, que ubica en su mayor parte adosándolos en las calles a paredes o rincones insospechados de todo el mundo.

El material que utiliza es el que ofrece la naturaleza en abundancia, el barro: Simonds fabrica y coloca con paciencia diminutos ladrillos de barro sin cocer, uno sobre o al lado del otro, construyendo de esta manera unas estructuras y un conjunto caracterizado por las propiedades de un material humilde, frágil y perecedero.



[216] Charles Simonds
junto a “Dwelling”



[217] “Dwelling”, 1974
Niagara Gorge, Artpark Lewiston, New York
Charles Simonds

Reduciendo la escala de estos paisajes al tamaño de la miniatura, Simonds invierte el espacio y juega con el cambio de escala.

“...en algún lugar de mi mente todas las cosas tienen una sola escala, la escala de mi visión”⁵².

Al cambiar la dimensión de la morada, ésta pierde la capacidad de albergarnos, pero a cambio el artista nos proporciona la posibilidad de contemplar un entorno o un paraje abarcándolo con una visión cercana y

⁵² Simonds, Charles. *Charles Simonds*. p.25

palpable, con una mirada corta, a la vez que permuta el sentido que habitualmente tenemos del espacio, trastornando nuestra manera de percibir basada en la experiencia y el conocimiento.

Cuando nos situamos frente a una de las moradas de Simonds, su visión nos induce a dejarnos llevar por sensaciones que nos transportan y equiparamos la fantástica visión que tenemos al alcance de la mano, con la visión que podemos tener cuando miramos desde lo alto de una montaña y divisamos a lo lejos las cuatro casas que componen un pueblecito lejano, tan lejano que parece, sin serlo, perdido en el espacio y en el tiempo.

A su vez, al utilizar el barro sin cocer como materia definitiva, confiere a sus construcciones una conexión directa con lo orgánico y el medio natural, e induce a nuestro ser a percibir lo primigenio; esta impresión se potencia al observar con detenimiento la construcción derruida de algunos de estos muros, el agrietado natural de la masa de arcilla seca y la abundancia del polvo de barro que tamiza el conjunto y le aporta carácter de ruina, conduciéndonos todo ello a hacernos conscientes de la degradación, del pasado y del continuo discurrir del tiempo.

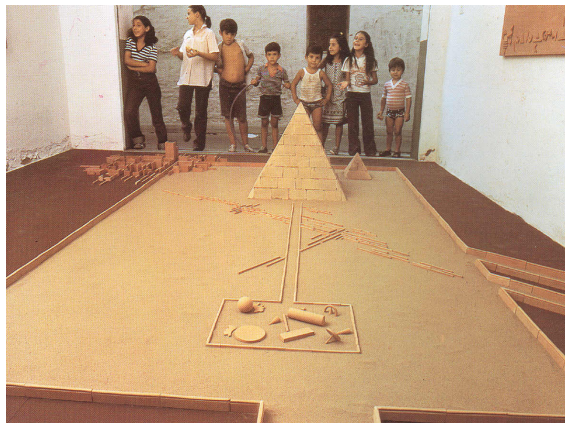
Observando estas “Moradas” nos viene a la memoria una bella frase del escultor Cesar Montaña: “El agua de la vida se nos cae del cuenco de las manos del que apenas bebemos y nos vamos...”⁵³

Pero retomando el tema de la escala, cuando nos situamos en la calle frente a una “Morada” de Simonds, nos sentimos conmovidos por el tamaño mínimo del elemento que configura sus estructuras, el ladrillo de barro, ante las pequeñas viviendas -enteras o parcialmente derruidas- con sus diminutos huecos a modo de ventanas o puertas, o sus finísimos y serpenteantes caminos; nos sentimos afectados por esta nueva dimensión del espacio que se empequeñece más aún al ser contrastada

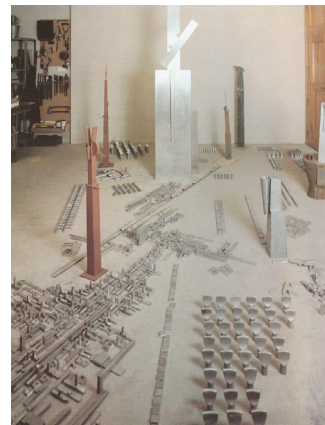
⁵³ Montaña, César. *César Montaña Energía y sensibilidad en el espacio*. p.28

con el entorno inmediato, ya que cuanto rodea estos discretos micro-mundos enclavados en la ciudad, posee una escala humana: el alféizar donde se apoyan, los muros o fachadas de los edificios, las aceras, los bancos o las farolas que los iluminan.

Mientras que las creaciones de Simonds responden a la escala de unos seres imaginarios que el propio artista inventa y bautiza con el nombre de "Little People", en las representaciones de ciudades de Miquel Navarro la escala no está definida, y juega un papel intencionadamente perturbador: el artista consigue despertar en el espectador esta sensación combinando en sus urbes formas con escalas y tamaños diferentes, y excluyendo referentes humanos que identifiquen el tamaño real de sus construcciones.



[218] "Pirámide", 1978-79
Refractario, terracota y arena
63 x 600 x 270 cm.
Miquel Navarro



[219] "Solar II", 1992
Aluminio y cinc, 233 x 1200 x 500 cm.
Miquel Navarro

Se trata de composiciones efímeras, en constante transformación en cuanto a que sus instalaciones varían en función del espacio expositivo que las acoge: siendo las mismas formas, son ubicadas por el escultor de diferente manera en cada exposición -en ocasiones añadiendo o retirando partes que no le sirven-. Sus piezas se adaptan a cada nuevo entorno y entran en diálogo con él.

Por su parte, el espacio del recinto expositivo aporta a la obra de Miquel una nueva dimensión, una escala más que es confrontada con el resto de los elementos. La importancia que otorga el artista al espacio y a la escala se pone de manifiesto durante el montaje de la exposición que realiza en Almodí (fig.220), antiguo depósito de grano medieval restaurado como gran espacio de exposiciones:

“Miquel estuvo montando durante casi dos semanas, y el sábado anterior a la inauguración se dio cuenta de que no funcionaba. El gran espacio se comía las piezas por completo. Ese día se estaba terminando de fundir en Barcelona una gran pieza, una fuente que se embarcaba directamente para Canarias. Fue a buscarla y cambió todo el montaje”⁵⁴



[220] Vista de la exposición en
L'Almodí, 1996
Valencia
Miquel Navarro

Las tramas urbanas de Miquel Navarro parecen creadas dentro de parámetros diametralmente opuestos: la verticalidad con que se yerguen sus figuras contrasta fuertemente con la horizontalidad de la amplia superficie de suelo del que parece que nacen elementos dispersos; el protagonismo que otorga a dichos elementos verticales, frente a la subordinación de las pequeñas y ordenadas formas que despliega por el

⁵⁴ Navarro, Miquel. *El mundo de Miquel*. p.96

suelo; y sobre todo, el fuerte contraste de escala y de desproporción que nos ofrece al combinar en su obra volúmenes de tamaños tan dispares. Los paisajes urbanos de Miquel parecen microcosmos que nos invitan a imaginar: algunos nos sugieren sensaciones de soledad intensa, como la que se puede sentir frente a una instalación petrolífera que, tras desarrollar una ferviente actividad, es abandonada en el desierto (fig.222).



[221] "Minerva paranoica", 1989
Acero pintado, 1690 x 250 x 250 cm.
Palacio de Cristal, Madrid
Miquel Navarro



[222] "Bajo la Luna II", 1993
Aluminio, hierro y cinc,
230 x 450 x 450 cm.
Miquel Navarro

Pese a que sus construcciones se acercan al mundo arquitectónico y guardan similitud con las maquetas, no representan estructuras urbanas realizadas a una escala menor, ni son formas funcionales o útiles, sino que se trata de una obra puramente escultórica.

En estas composiciones Miquel Navarro agrupa ordenadamente una multitud de elementos unitarios geométricos que varían en su forma -todo tipo de prismas individuales o ensamblados-, los materiales -metales, madera, arcillas, yeso-, o de textura y color -generalmente los propios de cada materia-. Obedeciendo a complejos esquemas urbanos imaginarios estas formas se expanden sobre el suelo, siendo contemplados por el espectador principalmente con una visión aérea.

Pero sobre todo, la obra de Miquel Navarro está caracterizada por el sabio juego de escalas que realiza; en ella siempre está presente la escala como elemento conceptual que manipula a placer. Mediante un control magnífico del tamaño y la forma de las piezas, sumado a su disposición en el espacio, consigue simular que algunas de ellas parezcan aún más grandes y otras mucho más pequeñas de lo que en realidad son.

Estas deshabitadas ciudades nunca presentan una escala única, por el contrario combina en ellas diferentes tamaños que no guardan relación.

“Yo uso el concepto alto y bajo para denotar abismo, pero en cualquier caso no utilizo nunca las medidas reales porque así obtengo más polivalencia, lo cual es una de las bases de mi surrealismo”⁵⁵

Sus instalaciones nos invitan a reflexionar sobre lo inmenso y lo mínimo. El propio artista declara:

“Al final, el juego consiste en que la comparación de tamaños provoque diversas sensaciones y todo esto en dos campos de juego dados: el espacio real y el espacio mental”⁵⁶

Ciertamente, si el espectador al contemplar por ejemplo la exposición de L'Almodí (fig.220), se deja seducir por este micro-mundo y se hace pequeño, ilusoriamente puede pasear entre los edificios y recorrer los desiertos barrios centrales o periféricos... hasta que la mirada se topa con las vastas paredes de una de las figuras verticales que nos obliga a elevar la vista y nos asombra dada su magnitud; y el desconcierto aún es mayor al elevar ahora cabeza y vista para constatar las dimensiones del elemento fuente -la figura más alta-: verdaderamente podemos sentir el «abismo», y constatar cómo se produce una distorsión de las dimensiones reales a través de su juego de escalas.

⁵⁵ Navarro, Miquel. *Miquel Navarro* p.23

⁵⁶ Ídem. p.23

Otro de los motivos que inducen actualmente a algunos artistas a decantarse por la escala reducida lo hallamos admirablemente reflejado en la obra de Yin Xiuzhen: el pequeño formato que otorga deliberadamente a su obra es una consecuencia de su visión de la vida moderna, caracterizada por el cambio constante, la actitud trascendente y el estilo de vida nómada.

Sus esculturas son empaquetadas y transportadas fácilmente, pues no ocupan más allá de lo que pueda caber en una maleta: en su interior aparecen maquetas de ciudades realizadas con ropa de segunda mano hallada en cada ciudad representada, pudiéndose apreciar un vínculo fuerte entre el tipo de urbe y el tejido. Cada ciudad -París, San Francisco, Lisboa, Hong Kong...- es fácilmente reconocible a través de la silueta de los edificios representados.

[223] "Ciudad portátil, Nueva York", 2003
Maleta, ropas usadas, sonido, luz,
mapa y lupa, 82 x 72 x 30 cm.
Yin Xiuzhen



En ocasiones el tamaño le viene dado al artista determinado o condicionado por el tipo de encargo recibido. En las mismas fechas en que Miquel Barceló se encuentra interviniendo en los más de mil quinientos metros cuadrados que tiene la cúpula de la sede las Naciones Unidas en Ginebra, recibe del joyero Chus Burés la invitación de diseñar joyas.

De esta manera el consagrado artista se acerca al terreno de la joyería y al formato íntimo, resultando de dicha colaboración una colección de joyería comprendida por trece diseños de edición limitada.

Pese al realce que le imprime el material -oro satinado-, en su diseño y hechura poseen ese carácter orgánico y primitivo que denota, una vez más, la fuente de inspiración del artista, el mar Mediterráneo.



[224] Collar y pulsera
“Les Algues de Mer”
Oro amarillo satinado
Miquel Barceló

Al inquirirle sobre los motivos que le inducen a crear joyas el propio artista observa:

“Siempre me han ofrecido cosas, muchas sin sentido, como publicidad de coches y me había negado. En cambio, esto me atrajo porque son una extensión de mi escultura”⁵⁷

Para concluir este apartado, planteamos en un entorno escultórico próximo a nosotros la cuestión del tamaño de la obra, y encontramos que, para la realización de la obra personal es frecuente por parte de los escultores achacar la elección del pequeño formato al reducido espacio disponible. Sin duda muchos de nosotros hemos sentido el agobio que provoca la falta de espacio.

Resulta lógico pensar que el espacio y los medios disponibles influyan directamente en el tamaño de una escultura, que a mayor poder adquisitivo, mayor será el espacio del taller y mayor la capacidad para acoger, y en su caso almacenar, obra de grandes dimensiones...

Mucha verdad hay en esto, y sin embargo los escultores sabemos que cuando tenemos adherida en nuestra imaginación la visión de una futura

⁵⁷ Díaz de Tuesta, M^a José. “El arte accidental de Barceló”. En: *El País* [en línea]

escultura, «necesitamos» verla realizada sea grande o pequeña, que el impulso interior creativo es tan fuerte que cuando éste apremia, la carencia de espacio pasa a ser una circunstancia salvable y la escultura nace y crece lo que tenga que crecer.

A este respecto, el genial escritor norteamericano Charles Bukowski no alberga dudas, como refleja con total rotundidad en su poema:

“ya sabes, la familia, el trabajo,/ siempre ha habido algo/ en mi camino/
pero ahora/ he vendido mi casa, he encontrado este/ sitio, un estudio
grande, tienes que ver qué espacio y/ qué luz./ Por primera vez en mi vida
voy a tener un sitio y tiempo para crear.

No, hijo, si vas a crear/ crearás aunque trabajes/ 16 horas diarias en una
mina de carbón/ o/ crearás en un cuarto pequeño con 3 niños/ mientras no
cobras más que/ el paro./ crearás como parte de tu mente y de tu /cuerpo/
destrozados./ Crearás ciego/ mutilado/ demente,/ crearás con un gato
subiéndote por la/ espalda mientras/ la ciudad entera se estremece ante un
terremoto, un bombardeo,/ una inundación, un incendio.

Hijo, aire y luz y tiempo y espacio/ no tienen que ver nada con la creación/ y
no crean nada/ más que, quizá, una vida más larga para/ encontrar nuevas/
excusas para no hacerlo.”⁵⁸

Esta bella imagen de Henri Matisse, impedido al final de su vida y a pesar de ello trabajando, guarda mucha relación con el texto de Bukowski.



[225] Matisse
en su estudio

⁵⁸ Bukowski, Charles. “Aire y luz y tiempo y espacio”. En: *Peleando a la contra*. p.450-1

A través de esta aproximación a la escultura del siglo XX atendiendo a su tamaño, podemos constatar que los aspectos que determinan su formato son muy variados.

Vemos que las dimensiones se reducen radicalmente en favor de un mayor éxito de ventas; también se apuntan otras causas, como el hecho de ser creadas como complemento de estudio y por tanto con un formato fácilmente abordable y abarcable.

Por otro lado, las esenciales y a veces mínimas esculturillas de Alberto Giacometti responden a su personal manera de representar lo que ve: una mirada que cuenta con el espacio casi ilimitado que las envuelve; en cuanto a Alexander Calder -que durante años trabaja en un formato mínimo- termina creando formas monumentales estimulado por los grandes parajes americanos y una vez adquiridos el ímpetu y los medios económicos necesarios para hacer posible grandes sueños.

Con el minimalismo, el tamaño de la escultura se expande al relacionarse con el espacio expositivo -la galería de arte- de manera que éste pasa a ser parte constitutiva de la obra; el tamaño en las obras de land art, en ocasiones se amplía hasta adquirir las proporciones kilométricas del paraje en el que se desarrollan, mientras que las dimensiones de otras son imposibles de precisar, bajo riesgo de ser poco veraces si sólo se citan las de una parte del conjunto: tomando como ejemplo la obra de Goldsworthy en la que una larga hilera de flores amarillas discurre serpenteante sobre el agua de un río, y en la que el concepto es el fluir del río y de la vida, ¿qué medidas podemos tomar?: ninguna, ya que la longitud de la hilera de flores no es más importante que el movimiento continuo del agua del río.

A partir del arte conceptual, con la desmaterialización de la obra de arte aparecen nuevas fórmulas de valorar el tamaño con respecto a la tradicional; ya sea porque la materia no existe -como ocurre con las obras de Flavin o Turrel donde el elemento protagonista es la intangible luz artificial, o porque la obra es una idea que se trasmite a través de un texto

o una acción-; ya porque algunas representaciones escultóricas modifican su forma y su tamaño al cambiar la colocación en una y otra exposición como ocurre con las piezas de fieltro de Robert Morris que se exhiben esparcidas por el suelo y tanto sus dimensiones como su apariencia varía de una instalación a otra; lo mismo ocurre hoy en día con las construcciones de Miquel Navarro, o en las representaciones de arte corporal de Charles Simonds -.

En unas ocasiones la preferencia por la pequeña escala se debe a la necesidad de poder trasladar la obra con facilidad, dado lo apremiante y cambiante que es la vida moderna; en otras el tamaño llega determinado por el tipo de encargo.

También se apunta la elección del pequeño formato como única posibilidad debido a la escasez de espacio y medios; por el contrario, hay quien se decanta por el gran formato aunque no posea ni una cosa ni la otra.

El tamaño, inherente a la materialidad y al volumen, es un aspecto significativo en la escultura tradicional, que posee una presencia física estable y ocupa un volumen definido por su perímetro. En cambio hoy, en algunas obras se omiten las medidas, en otras se indica «dimensiones desconocidas» y entre paréntesis (destruido), en unas se habla de kilómetros y en otras de milímetros, en algunas el tamaño se transmite como «dimensiones diversas» y entre paréntesis (desmontado), en otras se especifica sólo el tamaño de uno de sus elementos...y es que en muchas ocasiones resulta imposible precisarlo, o directamente no tiene sentido hacerlo.

Pero figuren unas medidas o no figuren, y tanto si es mínima como descomunal, las manifestaciones artísticas expuestas en este apartado poseen el tamaño que decide su autor durante el proceso de creación, y no se cargan de valor por estar hechas en un tamaño u otro.

Nosotros pensamos que las cosas cobran importancia según nuestra actitud, y que vale aquello en lo que ponemos nuestra atención, sea grande o pequeño.

4.2. Las proporciones en relación al cuerpo humano

Si en el apartado precedente argumentamos sobre el tamaño de las representaciones escultóricas y concluimos que una obra no por ser más pequeña posee menos contenido que una monumental, en este nuevo apartado nos aproximamos a la realidad de los cambios de proporción provocados intencionadamente por los artistas en sus obras, al hecho de modificar los tamaños o las proporciones reales de las cosas, con el objetivo de reflexionar sobre un aspecto en el que nuevamente coincidimos los creadores de formas escultóricas y de joyería: el privilegio de interpretar la realidad de múltiples maneras en cuanto a proporciones y tamaños, alteraciones a las que nosotros nos referimos con el sobrenombre de «juegos de escala».

4.2.1. La relación tamaño-función

La cuestión dimensional y de correspondencia entre las partes son contenidos propios de toda manifestación artística. Tanto los escultores como los joyeros con frecuencia recurrimos a la ampliación o a la reducción de las formas representadas, con respecto al tamaño real que les otorga la naturaleza o el hombre, en base a la función que habrán de desempeñar; los escultores, aunque sea de manera inconsciente, no podemos olvidar que cualquier forma cobra su verdadera dimensión cuando se encuentra con el público, que es creada por el hombre y para el hombre, y que es éste quien la valora desde su propia dimensión; por su parte los joyeros tienen presente en todo momento las medidas humanas, pues dado su carácter útil, la forma y el tamaño de la joyería necesariamente han de adaptarse y ser proporcionales a la parte del cuerpo que ha de portarla.

La correspondencia entre la dimensión y la función aparece en las representaciones escultóricas y de joyería de todos los tiempos.

Si nos remontamos varios siglos atrás encontramos en la historia del arte numerosos ejemplos de esto; ya en la civilización mesopotámica se generan cambios de proporción para establecer diferencias jerárquicas, como podemos ver en las representaciones exentas de las divinidades y las humanas, que siendo muy semejantes, difieren en sus dimensiones: ambas son realizadas con barro y modeladas como simples formas geométricas cilíndricas o cónicas, sin embargo las primeras doblan en altura a las segundas, lo que demuestra que la escala otorgada a estos cuerpos no es dispar según principios ópticos sino jerárquicos.



[226] Figurillas de divinidades del norte de Siria, II milenio
Terracota
París, Museo del Louvre

Por otro lado, queremos señalar el tamaño desmesurado de los ojos de estas mismas figuras.



[227] Detalle de Astarté con cabeza de pájaro
Jerusalén, II milenio
Terracota, 6'2 cm.

En dicha cultura el hombre no se presenta directamente ante los dioses, sino que lo hace a través de humildes figuras de barro cuya función es transmitir fielmente sus súplicas, oraciones o cuitas. La comunicación entre unos y otros se establece mediante el encuentro de unas figuras que les representan, y más concretamente, a través de sus ojos: el tamaño, desproporcionadamente grande y la forma remarcada revelan su protagonismo y mediante la perforación de las pupilas se crea una sensación de comunicación directa con la percepción intelectual.

Por su parte, en los sellos babilónicos aparecen talladas en un tamaño mínimo representaciones de combates entre hombres y animales, composiciones procesionales de divinidades, o dioses en ocasiones acompañados por algún humano -el propietario de la pieza- en cuyo caso éste siempre es representado en una escala inferior.

El aspecto proporcional adquiere durante la civilización griega una importancia capital, pues el arte clásico se rige por una proporción racional y matemática. Durante la Antigüedad clásica los escultores se afanan en reflejar la realidad tal y como la ven, y plasman en la figura humana sus concepciones de belleza física y equilibrio espiritual, una belleza concebida como medida, como armonía de proporciones. Se origina la cultura antropocéntrica que habrá de perdurar en occidente hasta nuestros días y esto se refleja en el mundo artístico, donde la escultura humana desplaza a la escultura ídolo; la figura masculina, sea dios u hombre, se representa con un cuerpo joven y desnudo, inspirado en los atletas y siguiendo unos cánones establecidos y regidos por la idea de belleza, entendida ésta como la armonía que se deriva de la utilización de medidas y proporciones fundamentadas en la naturaleza.

La preocupación por hallar la perfección formal lleva a los escultores griegos a realizar estudios racionales y matemáticos de la figura atlética masculina -recordemos que los atletas vencedores en los juegos olímpicos son ensalzados hasta el punto de rendirles culto-. Policeto establece y recoge en textos literarios las proporciones ideales que dan al cuerpo humano su perfección, un canon según el cual, la altura del individuo es siete veces la longitud de la cabeza, unas medidas que plasma en “El Doríforo”; un tiempo después, Lisipo hace una revisión de este modelo sustituyéndolo por otro de mayor esbeltez, conocido como el canon de ocho cabezas; posteriormente el “Apolo de Belvedere”, de Leocares es considerado modelo ideal de un cuerpo de hombre.

Para los escultores griegos el joven atleta es la imagen y medida del mundo, y la correspondencia entre las partes que conforman la figura humana está determinada por estos cánones o reglas, en los que la medida de la cabeza es el módulo que se repite y marca los límites.

La joyería griega se hace eco del sentir artístico y plasma en sus piezas los ideales de belleza clásica, distinguiéndose por la exactitud de sus copias de la naturaleza (fig.228), la inclusión de la figura humana o su gran amor por la simetría; en estas bellas piezas podemos apreciar la armonía y el equilibrio compositivo conseguido por el orfebre mediante una ordenación simétrica de los elementos, y en el caso de los pendientes, la predilección por la figura humana con el añadido de la cabeza de un efebo en relieve -precisamente el elemento que establece la medida en el canon clásico-, situándola en un lugar destacado desde el que, como un astro solar, irradia una idealizada y serena belleza.



[228] Brazalete, 330-300 a. C.
Oro y cobre, 6'5 x 6'9 cm.
Museo del Hermitage, Rusia



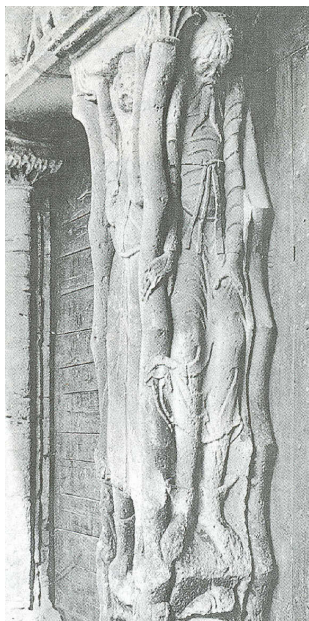
[229] Pendientes, S. III a.C.
Oro, 6'1 cm. de altura
Colección particular

La búsqueda de la belleza y de la perfección formal cae en desuso con el transcurrir del tiempo. “El arte se ha vuelto otra vez un instrumento, y de un cambio de función resulta un cambio de forma”⁵⁹ declara Ernst H. Gombrich refiriéndose a la evolución operada en el arte medieval con respecto al arte griego.

⁵⁹ Gombrich, Ernst H. *Arte e ilusión*. p.136

En la Edad Media el arte desempeña la función de adoctrinamiento religioso de los fieles; ahora las figuras son esculpidas con el fin de enseñar y recordar los principios fundamentales de la religión cristiana, por lo que adaptan su forma y su tamaño al marco arquitectónico que las contiene: los capiteles, tímpanos, fachadas, muros o portadas de los templos. El escultor, al acomodar la figura a la estructura arquitectónica del capitel o de las jambas, sacrifica las proporciones, dando lugar al enanismo, el gigantismo y a los alargamientos de las figuras humanas y animales (fig.230).

Por otro lado, para los artistas del medioevo la convicción artística es la expresión del sentimiento, el mundo interior prima sobre la belleza formal y por ello el tamaño no guarda relación con el tamaño físico; las figuras dejan de ser naturalistas y pasan a ser simbólicas: como ocurriera con las figurillas de divinidades y humanas mesopotámicas, los escultores románicos representan las personalidades más importantes con una figura mayor que las menos importantes. Nuevamente la diferencia de tamaño es utilizado para diferenciar los diferentes rangos; en este bello Descenso (fig.231) podemos ver cómo la figura de Cristo dobla en altura al resto de los personajes.



[231] Tímpano de la portada meridional del crucero de la catedral de Ribe, Dinamarca, Siglo XIII

→[230] Figura de tenante en la portada meridional de la iglesia de Beaulieu-sur-Dordogne, Francia, Siglo XI

La joyería medieval también refleja los cambios y, una vez más, el aspecto funcional es el que determina la forma y el tamaño de algunas piezas, como los anillos-rosario o decenarios, unas sortijas ideadas por los joyeros góticos y empleadas por los fieles para contar los Avemarías del Rosario durante la oración. La forma de estos anillos está comprendida por un aro -de anchura considerable dada su finalidad de soporte- adornado con diez u once clavos o nudos, unos salientes que en ocasiones son rematados con piedras preciosas y que desempeñan la misma función de cómputo que las cuentas de los rosarios tradicionales.

En esta imagen podemos apreciar cómo es un decenario en la actualidad: la forma circular sobre la que se distribuyen los nudos posee un diámetro interno amplio que permite ser colocado en el dedo, haciendo que el discurrir de las cuentas entre los dedos de una sola mano sea cómodo y práctico.

[232] Decenario de bolsillo
Acero, 4'4 x 3'4 x 0'5 cm.



A lo largo de los siglos cambia la función del arte, cambia la forma y con ella cambia su tamaño, pues ambos aspectos necesariamente se adaptan a cada nueva situación. La alteración de las proporciones corporales con fines expresivos -sea establecida comparativamente entre dos sujetos, sea entre las partes de una misma forma-, la encontramos como acabamos de ver en el arte medieval centrada en la espiritualidad religiosa, pero también en el arte figurativo de todos los tiempos y culturas.

Con todo, es en el siglo XX cuando la tendencia expresionista pasa a constituirse como género o estilo reconocido, siendo en la escultura expresionista la desmesura de las proporciones y las deformaciones

plásticas con la intención de comunicar la dimensión espiritual, uno de sus rasgos más distintivos.

Este arte se compromete esencialmente con la expresión, pone todo su acento en reflejar sensaciones o vivencias intensas aún a costa del equilibrio formal. La obra de los escultores expresionistas refleja preferentemente el conflicto íntimo, dramático o trágico sobre otros sentimientos, y la distorsión o desproporción de la figura humana surgen del impulso creativo del artista al plasmar las ansiedades de su tiempo.



[233] "Mujer tirada", 1957
Bronce, 258 cm. de largo
Kenneth Armitage

En esta obra la desproporción entre el torso y las extremidades acentúa visiblemente el dramatismo, pero en ella todo resulta pavoroso: el pesado bloque del cuerpo contrasta vivamente con la delgadez de unas extremidades que, tíasas como palos, se expanden descontroladamente en direcciones opuestas; la insólita posición de la figura, que no es echada, tumbada ni caída, sino tirada, aparece en una postura tan tensa que resulta petrificada; el pecho y el vientre, que en una mujer son zonas especialmente vulnerables y por lo tanto se tienden a proteger, aquí se ofrecen con crudeza a los pies del espectador; tan agrietada tiene la piel que parece más mineral que humana... es la viva imagen de la angustia encarnada en una figura.

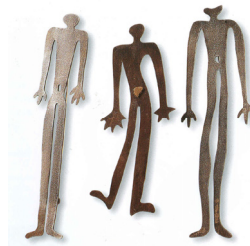
Aunque las alteraciones de los tamaños o de las proporciones corporales no siempre surgen como resultado de la expresión de sentimientos trágicos. Por ejemplo, muchas de las esculturas de Francisco Leiro se

nutren de los aspectos trágicos de la vida, pero éstos son tratados por el artista a través de la ironía, la parodia o el sarcasmo, en un ámbito dominado por el humor que, sin ocultar la profundidad más oscura del ser humano, la hace más amable.

En esta representación de la noche (fig.234) conviven lo trágico y lo humorístico: tras el día llega la noche y tras la vida, inevitablemente, la muerte. La expresiva figura, de desmesuradas manos y pies, y forzado giro de cabeza, como sacada de un sueño, descansa relajadamente sobre un objeto que a todos resulta familiar y próximo, una mesa; en cada hogar, reposa tranquilamente a la espera de que llegue su momento, sabedora de que entonces nada podrá escapar al extenso abarcar de su negro abrazo.



[234] "A Noite", 1982
Hierro, 100 x 220 x 60 cm.
Francisco Leiro



[235] Serie de tres broches
Plata patinada

La figura humana también es utilizada en joyería en clave de humor. En estos broches (fig.235) mediante una representación sintetizada del cuerpo humano, el alargamiento y desproporción de las extremidades con respecto al conjunto, y las diferentes inflexiones de cada silueta, se consigue sabiamente comunicar un lenguaje corporal que pone en evidencia distintas actitudes o estados de ánimo: la rigidez del tronco y las extremidades de la figura de la izquierda, sumado a la inexistencia de un cuello que se supone enterrado entre los hombros y al hueco que se abre en el estómago, nos sugieren la paralización y el miedo; en la figura del medio podemos leer distintos indicios del estado eufórico del enamorado: el corazón en el estómago, la extensión de unas manos dispuestas para el

abrazo, la elevación de los pies sobre la tierra, o la blanda flexibilidad de todo el cuerpo; por último, la media cabeza, el agujero del estómago y la deformación de las largas piernas, pueden entenderse como signos de nerviosismo, de sentirse tembloroso «como un flan».

Cerramos este apartado con la exposición de dos últimos ejemplos -de escultura y de joyería- en los que el tamaño y la desproporción juegan un papel protagonista y están supeditados a la función que desempeñan.

El escultor Charles Ray experimenta con la escala y hace de ésta un contenido relevante en su obra; la perturbadora representación escultórica que mostramos a continuación es un buen ejemplo de ello (fig.236):



[236] "Familia enamorada", 1993
Técnica mixta, 137'1 x 244 x 61 cm.
Charles Ray



[237] "Demuestre lo que realmente siente" es la frase que podemos leer en su estuche.

En este conjunto escultórico familiar, el artista intencionadamente equipara la escala de padres e hijos, reduciendo la escala real de los primeros y aumentando la de los segundos, de manera que un padre de cuarenta años, una madre de treinta, un hijo de ocho y una hija de cuatro, miden lo mismo. Esta inquietante alteración de la escala nos hace pensar en las manipulaciones y modificaciones genéticas que lleva a cabo la ciencia, y que si el avance científico opera sin control pudieran llegar a producirse desatinos similares.

Por otro lado, una publicidad engañosa pretende hacernos creer que cuanto mayor sea el tamaño del brillante más nos quiere la persona que nos lo regala. En estas joyas (fig.237), una piedra y un tamaño desempeñan una función simbólica afectiva.

4.2.2. El tamaño expandido: tamaño y espacio

Sin necesidad de distorsionar la forma, el simple hecho de ampliar acusadamente su tamaño, suele provocar impacto o producir fascinación. Un dibujo sobre un papel puede hacernos sentir por lo que vemos representado, pero esa misma imagen dibujada sobre una fachada de más de quince metros de altura adquiere relevancia debido a su magnitud.



[238] Dibujo sobre fachada de un edificio, 2007
Carboncillo sobre ladrillo
Jorge Rodríguez

Los transeúntes que paseamos por la madrileña calle Fuencarral no sentimos indiferencia al descubrir los gigantescos rostros que decoran la fachada de este edificio. Al margen de las sensaciones que nos pueda provocar la sorpresa de hallar un dibujo en una mediana en la que tan sólo dos semanas antes no había más que ladrillo, la complicidad de la mirada de estas dos mujeres de diferentes razas, o la constatación con el paso de los días de la desaparición paulatina de una obra creada intencionadamente por su autor con carácter efímero... además de esto, la relación que establece el espectador con la obra está impregnada por la admiración que comúnmente despierta en nosotros lo monumental.

Al situarnos bajo esta imagen podemos intuir, aunque sea ligeramente, algo de lo que hace miles de años pudiera sentir un egipcio a los pies de una esfinge; o nos invade la certeza de sabernos seres minúsculos habitando uno de los planetas del universo.

Por otro lado, el tamaño monumental de sendas caras contribuye abiertamente a desempeñar su función comunicadora: la obra forma parte de “Identidades” - integrado en “Madrid Procesos”- un proyecto desarrollado también en otras ciudades como Barcelona o Buenos Aires, cuyo cometido es llamar la atención y hacernos reflexionar sobre el tema de la integración racial, sobre la posibilidad de confraternización entre las distintas razas que conviven en una ciudad.

En general, los ciudadanos entendemos con facilidad la ampliación de la figura humana o una parte de ella porque estamos acostumbrados generacionalmente a toparnos con la escultura de gran formato en nuestras calles. Y a disfrutar de ellas.



[239] “Bañista”, 1996
Hierro, 54 x 95 x 37 cm.
Francisco Leiro



[240] “Bañistas en la arena II”, 1996
Hierro fundido, 500 x 700 x 300 cm.
Francisco Leiro

Pero cuando la escultura es concebida para un espacio público se hace necesario ajustar su tamaño al entorno en el que va a ser ubicada. El escultor necesariamente ha de contar con el espacio en el que va a intervenir y de no hacerlo surgen situaciones lamentables: si la escultura se apropia del espacio en el que se sitúa por tener un tamaño excesivo se produce una confrontación entre ésta y el transeúnte; por el contrario, si es demasiado pequeña en relación al espacio circundante, es engullida por su entorno hasta el punto de pasar desapercibida.

Durante la Navidad del año 2007 se produce en Madrid una circunstancia relacionada con este tema: hace años que en el cruce de las calles Paseo de la Castellana con Vitruvio hay una plaza con una espléndida fuente; hace relativamente poco tiempo se decide ubicar una escultura de Fernando Botero sobre el césped que antecede a la fuente, una manita gordezuela e inmensa que poco a poco se hace sitio en el lugar y en los corazones de los conductores que habitualmente circunvalamos la plaza cada mañana al acudir al trabajo; pero durante las pasadas fiestas navideñas, un gigantesco y ficticio árbol de Navidad es «encajado» en el mismo lugar, haciendo que la mano pierda su protagonismo y el encanto de su silueta recortada en el vacío.

[241] Plaza de S. Juan de la Cruz,
enero 2008
Madrid

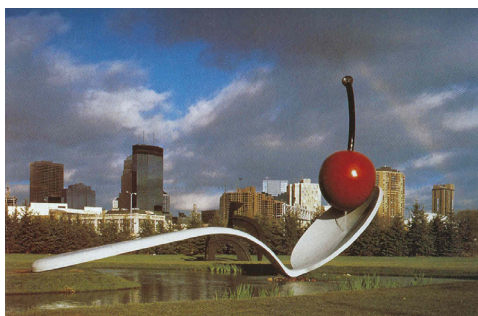


Esta visión es recibida con pesar por parte de algunos ciudadanos sensibles con los temas espaciales: pensamos que la necesidad y la carencia de un espacio acorde a los volúmenes implantados ante la fuente, hace aflorar en nuestro interior sensaciones opresivas.

Volviendo al tema de la ampliación de la forma, mientras que la figura humana engrandecida es vista por todos con normalidad, los aumentos de tamaño nos resultan más chocantes cuando lo dimensionado son objetos. La obra del escultor Claes Oldenburg se caracteriza precisamente porque hace de la escala un contenido y porque utiliza para su creación artística

objetos comunes, a los que saca de contexto, modifica el material, maximiza sus dimensiones y otorga una nueva utilidad: un edificio con apariencia de prismáticos -“Sede de la agencia de publicidad Chiat/Day/Mojo”, California (fig.32)-, una inmensa barra de labios como tribuna -“Barra de labios ascendente sobre un tanque oruga”, Yale-, una monumental pinza de la ropa -“Pinza de la ropa”, Philadelphia-, o una fuente con forma de cuchara y cereza (fig.242).

La inmensa pulsera de hierro forjado que vemos en esta imagen es presentada por Susy Gómez en ARCO 2005. Es definida por su autora como pulsera, según se indica en la reseña informativa de la obra en el espacio expositivo, y entendida por los visitantes de la feria como una gran escultura; en este caso el material utilizado por la artista concuerda con el que puede utilizar un orfebre para fabricar una joya, pero coincide con la obra de Oldenburg en cuanto a la elección de un objeto ordinario al que confiere protagonismo, el cambio de escala y la pérdida de la coherencia utilitaria.



[242] “Cuchara-puente y cereza”, 1988
 Campo de escultura de Minneapolis,
 Centro de arte Walter
 Claes Oldenburg

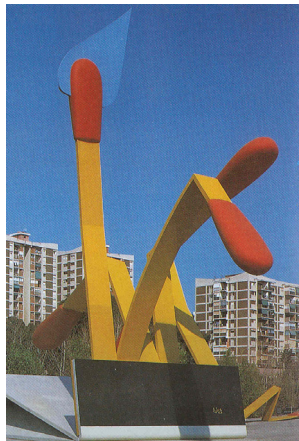


[243] “El flujo de la sangre”, 2004
 Pulsera de hierro y cristal de Murano,
 215 x 250 x 200 cm. Edición única
 Susy Gómez

El hecho de que unos objetos que son tan pequeños que se manipulan con los dedos, sean ampliados a gran escala, es percibido por el espectador, a primer golpe de vista, con cierta sorpresa y algo de desconcierto, porque aquello que manejamos cotidianamente deja de ser

accesible para pasar a ser distante, alcanzable ahora sólo con la vista. Por otro lado, el cambio de escala de estos objetos cotidianos y banales, sumado a su descontextualización, contribuye a modificar los esquemas de nuestro entorno paisajístico, en el caso de “Cuchara-puente y cereza”, y de nuestro ámbito habitable, en el caso del brazalete gigante; una cuchara-fuente-puente y con cereza en un jardín, y un aderezo que ocupa gran parte de un “stand”, trastocan los entornos humanos convencionales, transforman nuestros espacios generando fantásticas sensaciones de irrealidad: ¿ha perdido una gigante esta pulsera?, podemos pensar al entrar en el “stand”.

El cambio de tamaño y la distorsión de la forma se ponen en evidencia en ocasiones con rotundidad; en otras, con sutileza, como podemos ver en estos ejemplos en los que el mismo objeto inspirador, la cerilla, es utilizada por un escultor y por un joyero.



[244] “Capsa de Mistos”, 1992
Barcelona
Claes Oldenburg



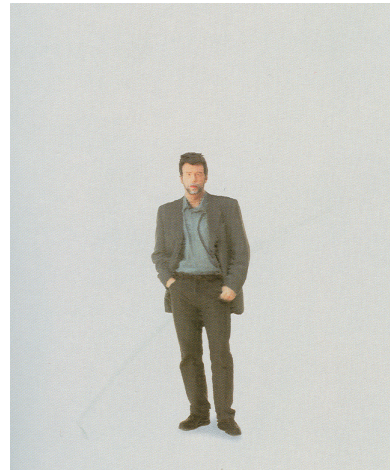
[245] Sortijas “Fuego y Quemado”,
2002 Plata y laca, 4 x 2 x 1 cm
Susanne Klemm

La función que desempeña el conjunto escultórico diseminado por el recinto es contribuir a la creación de una imagen nueva en la Barcelona Olímpica. Oldenburg nuevamente confiere protagonismo a un objeto banal, y lo hace equiparando la lumbre de una cerilla con la LLama

Olímpica, y ampliando su tamaño mínimo a una dimensión urbanística. Por su parte, las sortijas de Susanne Klemm, parece que mantienen las mismas dimensiones de una cerilla, pero si desenrollamos y extendemos el soporte del simulado fósforo, podemos constatar que su longitud es mucho mayor que la de una cerilla normal. Hay un segundo aspecto en el que coinciden esta obra pública y las sortijas de Klemm: la evocación de sugerencias que provoca el juego de la cerilla sin usar y la consumida.

Pero si una ampliación acusada provoca impacto en el espectador, no nos impresiona menos si el cambio de escala es marcadamente menor, sobre todo si se trata de la figura humana:

[246] "John Weber 1:10, Escaneado corporal en 3D de personas vivas", 2000
FDM, prototipazo rápido, ABS, aerógrafo
10'2 cm. de altura
Karin Sander

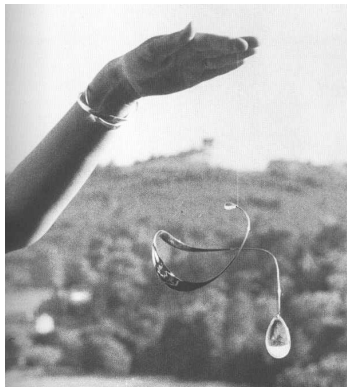


La obra presentada por Karin Sander en la exposición de título "Escala 1:10", comprende treinta y seis esculturas figurativas mínimas, realizadas mediante cámara láser de tres dimensiones, escáner corporal y un ordenador conectado a una máquina de extrusión, que en menos de cuatro horas construye una figura de plástico a la escala predeterminada y que finalmente es aerografiada con veracidad. Gracias al uso de esta avanzada tecnología, Sander consigue transmitir una sensación de realismo sorprendente.

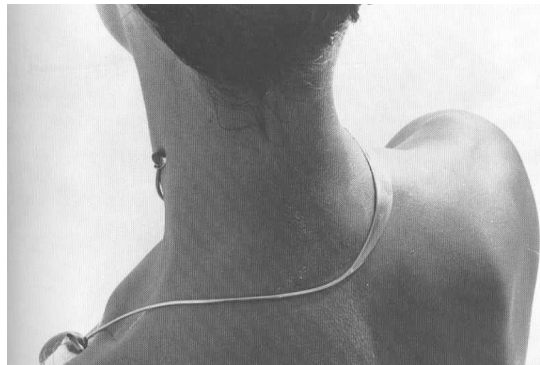
Otro ejemplo de representación tridimensional de personas en tamaño mínimo lo hayamos en la obra de Tomoaki Sufuki, pero a diferencia de las

anteriores, sus figuras son talladas sobre madera de limero o álamo a un cuarto de su tamaño real y son mostradas en las exposiciones, no alzadas sobre una peana que sitúa la miniatura a la altura del ojo del espectador, sino que son depositadas directamente sobre el suelo de la galería, obligando a las personas a agacharse para poder apreciarlas en su totalidad y haciéndoles tomar conciencia de la dimensión de su propio cuerpo.

Lo creado para ser contemplado sobre el cuerpo y lo creado para ser contemplado fuera del cuerpo mantienen relaciones distintas con el espacio que las envuelve; en estas imágenes podemos apreciar cómo la pieza de joyería que suspendida de un hilo produce en el vacío virajes sobre su propio eje (fig.247), cobra su verdadero sentido cuando entra en contacto con la piel y reposa sobre el cuerpo (fig.248).



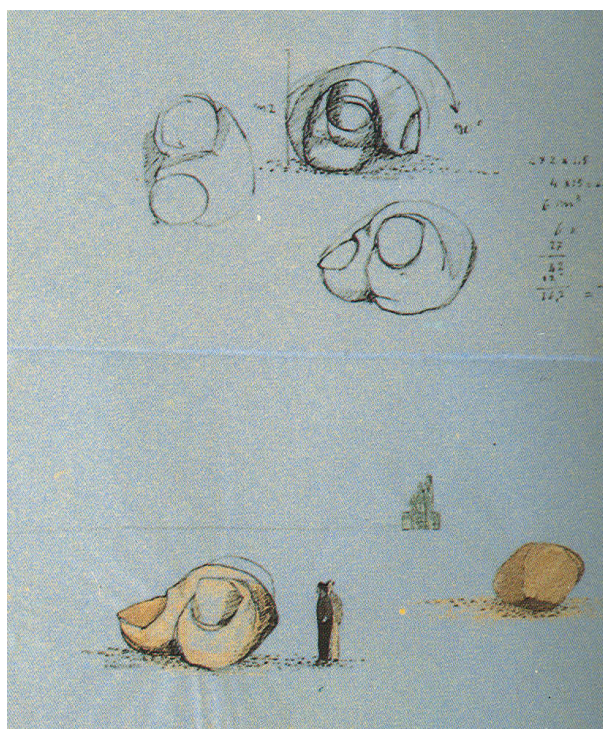
[247] Collar móvil
Viviana Torun



[248] Collar móvil puesto sobre el cuerpo
Viviana Torun

A continuación profundizamos en este aspecto a través de la obra desarrollada por dos artistas joyeros que amplían su campo de trabajo compaginando su actividad joyera con la escultórica: Bruno Martinazzi y Tone Vigeland.

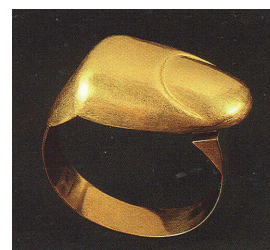
El escultor y creador de joyas italiano, Bruno Martinazzi, utiliza como inspiración para sus representaciones, fragmentos del cuerpo humano que maximiza o minimiza en función de la actividad artística que acomete.



[249] Cuaderno de bocetos de Bruno Martinazzi



[250] "Dedo de oro", 1969
Brazalete de oro amarillo y
blanco,
6'2 x 9 cm.
Bruno Martinazzi

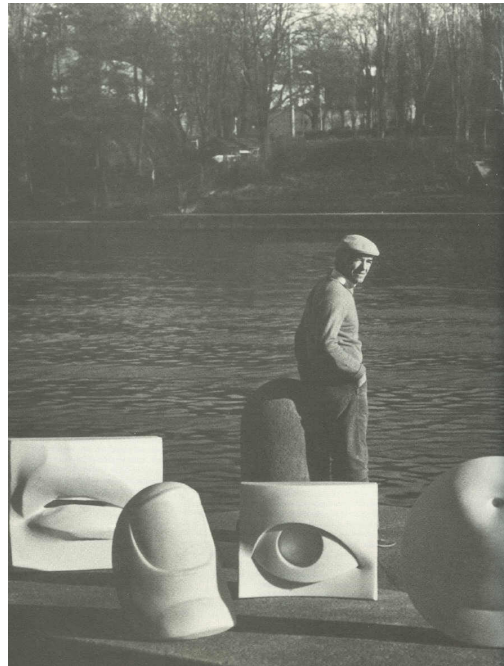


[251] "Dedo", 1990
Brazalete de oro,
6'2 x 4 x 7 cm.
Bruno Martinazzi

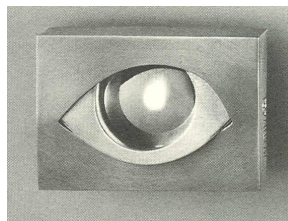
El proceso de investigación sobre las posibilidades que ofrece el cambio de escala es una constante en su trabajo; en esta imagen extraída de su cuaderno de bocetos, el artista estudia distintas soluciones a partir de dedos: cuando el tamaño de la pieza posee una escala monumental, es ideada para su contemplación (fig.249), mientras que la pieza mínima es creada para ser contemplada sobre el cuerpo (fig.250-251).

Los fragmentos anatómicos que Martinazzi interpreta tanto en escultura como en joyería, denotan un agudo conocimiento del cuerpo humano, un dominio de la forma y el volumen figurativo en los que conviven la serenidad clásica y la estética contemporánea.

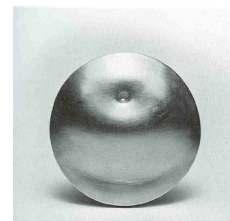
[252] Bruno Martinazzi posando junto a su obra



[253] "Narciso", 1996
Broche de oro, 3'6 x 8'2 x 1 cm.
Bruno Martinazzi



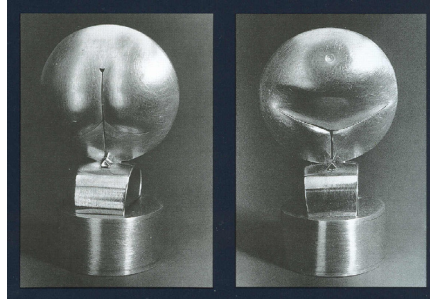
[254] "Ojo/desarrollo económico", 1968
Broche de oro, 3'2 x 4'5 cm.
Bruno Martinazzi



[255] "Epistemo", 1993
Broche de Oro
6'8 x 3'8 cm.
Bruno Martinazzi

Su joyería -escultórica, personal y fácilmente identificable-, denota un profesional dominio del oficio joyero: generalmente es obtenida mediante el martilleado de finas láminas de metal precioso, técnica con la que es capaz de obtener volúmenes sumamente depurados; como podemos ver (fig.253) en ocasiones deshace la forma global fragmentándola con secciones y superposiciones, u obtiene el volumen mediante el encaje de unas superficies en otras (fig.254), consiguiendo que estos broches, pese a estar creados para ser vistos frontalmente, transmitan efectos espaciales propios de la forma exenta.

Tanto sus esculturas como sus joyas son siempre firmadas y numeradas, y a menudo presenta sus piezas de joyería sobre pequeños pedestales:



[256] "Mujer", 1979
Anillo de plata,
5'7 x 3'3 x 2'6 cm.
Bruno Martinazzi

De esta manera consigue distanciar la pieza del suelo, mantenerla erguida, contemplarla desde todos sus ángulos y por tanto apreciarla como una pequeña escultura. Como ocurre con los volúmenes de bulto redondo, el espacio forma parte de la obra, envolviendo la forma en su totalidad y, en este caso, traspasándola en una parte; sin embargo, cuando la pieza es desprendida de su base y colocada sobre el dedo, dicho vacío deja de existir.

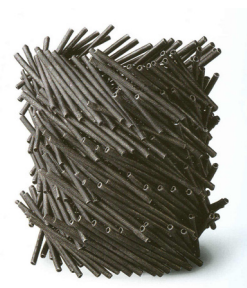
Por su parte, la artista noruega Tone Vigeland, aún siendo sobrina-nieta de un escultor y nieta e hija de reconocidos artistas vidrieros, desarrolla su creatividad en el campo de la joyería durante décadas, hasta que a finales de los años noventa, de manera natural comienza a compaginar la labor orfebre y la escultórica.



[257] Pendientes, 1958
Plata, 6 x 3'3 cm.
Tone Vigeland



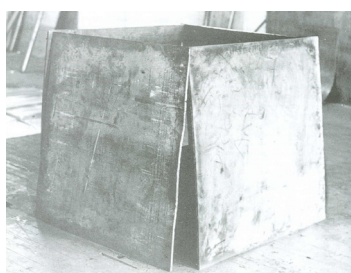
[258] Brazalete, 1983
Acero, níquel plateado,
malla de bronce,
7'5 x 6'3 cm. Ø interno



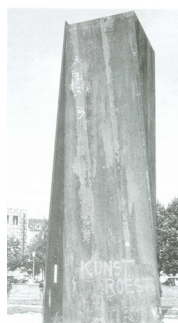
[259] Brazalete, 1984
Plata, 9 x 5 Ø interno
x 10 cm. Ø externo
Tone Vigeland

Estos pendientes simétricos (fig. 257) son formas claras, concisas, directas y puramente escultóricas. A pesar de poseer una forma sólida y contundente, comunican también una sensación de ligereza, y esto se debe al fluido recorrido que generan en el espacio, semejante a un chorro de plata líquida que, en su caída, cambiase de pronto la trayectoria. El brazalete (fig.258) nos revela nuevamente la esencia contrapuesta del trabajo de Vigeland: la rigidez sumada a la fluidez. El carácter ágil de sus formas es conseguido por la artista compaginando una estructura rígida y una superficie móvil. En este caso la severa base tubular se muestra desnuda y a la vista salvo en una pequeña parte, donde se agolpa un enjambre de finos elementos modulares encargados de aportar el movimiento y el sonido. En el brazalete de la imagen de la derecha (fig.259) la estructura cilíndrica se encuentra enteramente oculta y recubierta por finos cilindros-rosca.

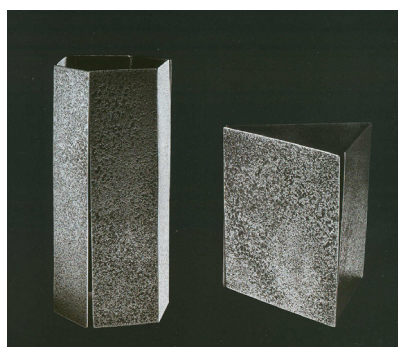
Entre su extensa obra figuran unos brazaletes que poseen reminiscencias de algunas esculturas de Richard Serra.



[260] "One Ton Prop"
(Castillo de naipes),
1969
Plomo, 4 planchas de
122 x 122 x 2'5 cm.
Museo de Arte
Moderno, Nueva York
Richard Serra



[261] "Terminal",
1976-77,
Acero cortén,
planchas: 1250 x
366 x 274 x 274
x 6'4 cm.
Documenta VI
de Kassel,
Alemania
Richard Serra



[262] Brazaletes, 1989
Acero y plata, 14'2 x 7'5 cm.
Ø externo y 9'5 x 7'5 cm. Ø
externo respectivamente
Colección privada
Tone Vigeland

Pese a no ser fruto de la búsqueda de contrafuerzas y equilibrio de pesos que motivan las series de “Props” (Apoyos) de Serra, estos geométricos brazaletes de Vigeland (fig.262) también están formados por planchas que, en su caso, transmiten la sensación de mantenerse erguidas gracias al apoyo de unas en otras. Mientras que las planchas de plomo que constituyen “Castillo de naipes” se sustentan gracias a una ligera inclinación y a unos cinco centímetros de solapamiento de sus caras, los brazaletes de Vigeland están creados tanto para ser contemplados como para ser usados, por lo que la unión de las planchas es real en unos escasos pero firmes puntos.

Por otro lado, sendas obras rompen el hermetismo propio de la caja al abrir resquicios laterales, permitiendo que la luz penetre por los afilados bordes a la vez que hace más evidente la penumbra interna. Cuando estas escultóricas piezas de Tone reposan sobre una superficie, al igual que en las series de “Props” de Serra, sus planos encierran un espacio que encuentra contacto con el exterior a través de la parte superior y por los ya mencionados intersticios. Cuando los brazaletes son colocados en el brazo, el espacio que da vida al interior de la obra es anulado; algo similar ocurre con “Castillo de naipes”, ya que “Desmontada, se convierte en cuatro planchas de acero sin ningún significado”⁶⁰.

Pero la obra de joyería original e indiscutiblemente identificable con su autora, como ya hemos apuntado, es aquella en la que el peso de los módulos de metal que la conforman es contrarrestado, en algunos casos, por el movimiento que realizan, y siempre, por el efecto dinámico que provocan.

La joyería de Vigeland es modular -la armónica forma total es obtenida mediante la repetición de módulos- y estos elementos simples, meticulosamente ordenados, forman un tejido que tiene similitud con las

⁶⁰ Layuno, M^a Ángeles. *Richard Serra*. p.48

fortalezas. La visión de estas oscuras joyas nos recuerdan las mallas y armaduras de los guerreros nórdicos, o el cuerpo del armadillo; parecen hechas para proteger la parte del cuerpo que cubren. Sobre una estructura de malla metálica, tejida con el máximo rigor y pericia técnica, la joyera incorpora repetidos elementos simples que, con solapamiento o sin él, responden al movimiento del cuerpo con constantes ajustes de su forma, produciendo con su adaptación, sutiles efectos de fluidez y de brillos claro-oscuros.

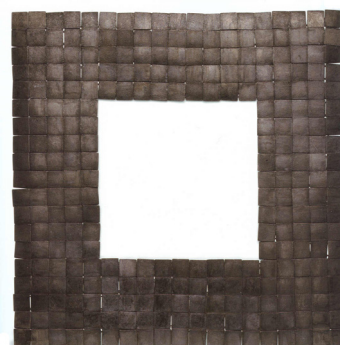
Sin embargo, cuando estas piezas se desvinculan del cuerpo producen en el espectador el efecto de hallarse ante una escultura abstracta. A ello contribuye la utilización de formas geométricas que, como ocurre en la escultura minimalista, por su simplicidad formal son inmediatamente reconocidas; la ausencia o la ocultación de los mecanismos de cierre; el tamaño, pues en ocasiones las dimensiones son propias de la escultura de pequeño formato; el peso, superior al de la joyería convencional; o su oscuro color, siempre limitado al que posee la plata: desde el negro intenso producido por la oxidación, pasando por la amplia gama de los grises, hasta el brillo más blanco.



[263] Brazaletes (1 de 3), 1985
Plata, 6 Ø interno x 10 cm. Ø
externo
Tone Vigeland

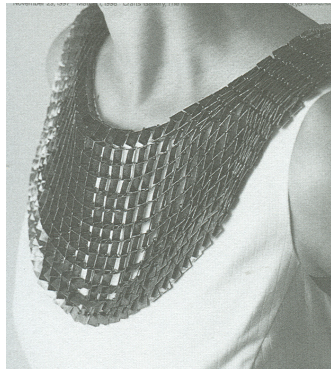


[264] Brazaletes, 1989
Plata, 10 x 5 Ø interno x
7 cm. Ø externo
Tone Vigeland

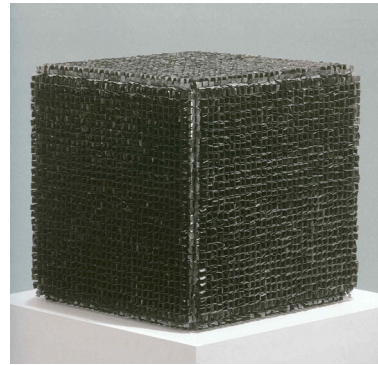


[265] Collar, 1989
Plata, 14 Ø interno x
31'5 cm. Ø externo
Tone Vigeland

Tone Vigeland termina trasladando al terreno escultórico los mismos conceptos y técnicas que desarrolla durante años en el campo de la joyería.



[266] Collar puesto sobre el cuerpo
Tone Vigeland

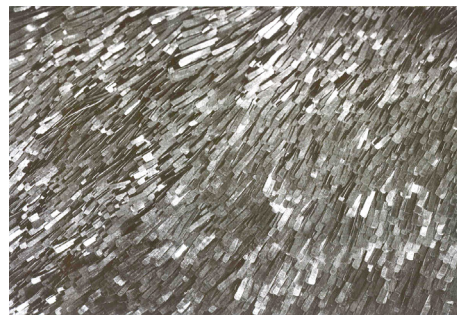


[267] "Escultura V", 2000
Plomo y acero, 36 x 36 x 36 cm.
Tone Vigeland

No se trata de simples cambios de escala; la escultura de Vigeland no es concebida para llevar sobre el cuerpo, sino para mantener un diálogo diferente entre forma y espacio. De hecho, su obra escultórica parece consecuencia del deseo de su autora de no limitar la expansión de sus formas en el espacio. Si en sus joyas son cientos los elementos que las configuran, en sus esculturas miles de estos pequeños módulos metálicos individuales emergen desde su estructura base, provocando en el espectador que ahora recorre la sala, sensaciones dinámicas y sumamente táctiles.



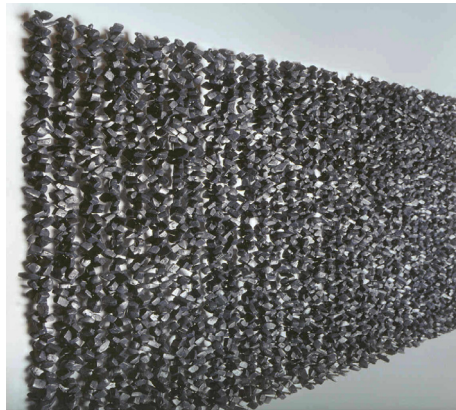
[268] "Escultura II", 1998-99
Plomo y acero, 9 x 76 x 39 cm.
Tone Vigeland



[269] Detalle de "Escultura II"
Tone Vigeland



[270] Escultura VI, 2000
Plomo y acero, 100 x 93 x 57 cm.
Tone Vigeland



[271] "Pieza de pared", 2002
Plomo y acero, 100 x 175 x 6 cm.
Tone Vigeland

El método de trabajo que utiliza Vigeland en estas obras de grandes dimensiones es el mismo que aplica en sus escultóricas joyas: el ensamblaje preciso de múltiples elementos similares. Pero si esta disposición estrictamente seriada nos remite a la escultura minimalista, la manera en que la autora crea cada unidad nos distancia de ésta, ya que frente a unas formas neutrales y duras -generadas por la industria-, estas unidades son conformadas manualmente, por lo que son similares, nunca idénticas. Con el apretado agrupamiento y la estructura seriada de dichas formas unitarias, la artista consigue generar una forma global compacta y sumamente rica en expresividad.

Por otro lado, al liberar a sus piezas de la función de ornamento corporal, pierden la propiedad de ser movidas por el cuerpo, pero ganan en su relación con el espacio. Ahora las secuencias se prolongan y hacen una vasta ocupación del lugar, entablan con el espacio un diálogo desahogado, permitiendo al espectador disfrutar con amplitud del efecto vivo y dinámico que trasmite su obra cuando es recorrida físicamente y con la mirada.

Esto es precisamente lo que consiguen los joyeros cuando «trascienden» a la creación con volúmenes mayores: pueden constatar cómo se prodiga la relación de la forma con el espacio.

No podemos concluir este apartado sin incluir nuestro propio juego de inversiones: unos fotomontajes en los que modificamos las proporciones y el tamaño real de las cosas, de modo que una joya de escasos centímetros -anillo de Sungho Cho, de título “Un monumento para el mar”- pasa a ser una escultura, mientras que una obra escultórica -“Lotura XIX”, de Eduardo Chillida- se transforma en sortija.



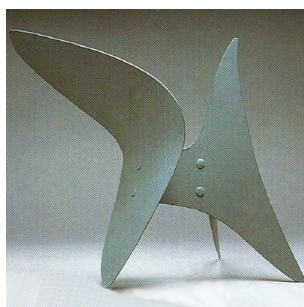
[272] Fotomontaje



[273] Fotomontaje

4.3. Posibilidades que brinda el pequeño formato

Los actos creativos de idear y materializar una forma, o de generarla a base de manipular las materias sin concepciones previas, son maneras de hacer compartidas por escultores y joyeros, por lo que no resulta extraño llegar a conclusiones formales similares.



[274] Maqueta de "Arado curvado", 1961
Metal, 35'5 x 38 x 35'5 cm.
Alexander Calder



[275] Colgante, 2004
Plata, 4 x 4 x 1'8 cm.
Israel Álvarez



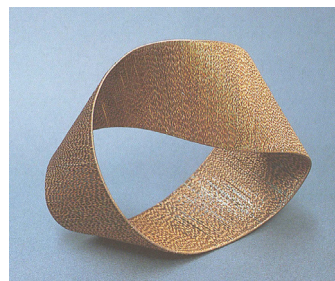
[276] Pendientes, 1990
Cobre, 0'7 cm. de diámetro
Imma Jansana



[277] "El viento", 1964
Hierro forjado, 58 x 55 x 20 cm.
Martín Chirino



[278] "Torsión infinita", 1953-1956
Bronce, 125 x 125 x 80 cm.
Max Bill



[279] "Infinito", 2001
Brazalete de aluminio, oro y cobre
6'5 x 11 x 9'5 cm.
Emilo Suo

La historia de la joyería y la historia de la escultura nos ofrecen multitud de ejemplos en cuanto a paralelismos formales.

Sin embargo la diferencia entre la creación volumétrica a gran escala y la creación a escala mínima es tan grande como lo es la pintura mural de la pintura de un cuadro. A continuación nos aproximamos a estas cuestiones a través de un análisis comparativo entre volúmenes impactantes e íntimos, desvelando, a medida que avanza el capítulo, las particularidades de la experiencia artística que puede ser la creación de joyería.

La sortija creada a partir de unos rabillos de hojas de enredadera se gesta en las mismas fechas en las que se monta en el Palacio de Cristal la instalación temporal “En las entrañas del árbol”, de Andy Goldsworthy. Una vez concluidas las obras, al contemplar los resultados descubrimos ciertas similitudes: ambas obras coinciden desde un punto de vista formal y estructural.



[280] Detalle de sortija entrelazada
Ane Arias



[281] Detalle de “En las entrañas del árbol”
Andy Goldsworthy

La instalación temporal creada por Goldsworthy consta de tres grandes estructuras unidas y abovedadas, construidas con troncos de pino que el artista apila y entrelaza de tal manera que aparentemente no precisan de una sujeción añadida para mantenerse en pie y sostenerse por sí mismas. Como indica el título de la obra, el escultor pretende transmitir al espectador las sensaciones que se derivan de hallarse en el interior de un espacio creado con materia natural en estado puro, troncos y ramas de pino silvestre procedente de la sierra norte de Madrid, una madera que,

tras la finalización de la exposición, es devuelta a la ruta comercial de la que fue desviada de manera temporal por el artista.

Por su parte, la sortija es creada con la intención de procurar a su autora una aproximación al mundo vegetal, de poseer, de manera perdurable, aspectos propios de determinados elementos vegetales, por lo que se reproduce la forma y la textura de unos rabillos de hojas de enredadera haciéndoles un molde directo, y una vez reproducidos en plata, son unidos imitando la estructura entrelazada de la planta.

Así bien, ambas piezas coinciden en cuanto a la utilización, por parte de sus autores, de formas naturales para la creación artística; en el proceso de agrupamiento y entrelazado de las unidades para obtener la forma global; y derivado de ello, en el efecto que produce en el espectador dicho entrelazado en cuanto a la manera en que la materia recoge el vacío, haciendo un cerramiento del espacio a la vez que permite la entrada y salida de luminosos haces de luz.

La gran diferencia radica en sus dimensiones: a través de la instalación “En las entrañas del árbol” el artista pretende acercar el entorno material natural al público urbano, hacernos reflexionar sobre lo opuesto que es al medio artificial -pese a que éste proviene también de la naturaleza- y para ello construye tres cúpulas de madera tan grandes que se adaptan a la estructura del Palacio de Cristal y abarcan la mayor parte de su superficie, permitiendo que un gran número de espectadores contemple y sienta la obra deambulando por su interior; por su parte, la creación de la sortija entrelazada está motivada por la añoranza que siente su autora del entorno natural: se trata de satisfacer la necesidad personal de crear una proximidad con lo natural y lo hace captando su forma, estructura, tamaño y textura, para volcarlo en una sortija pequeña y única, que finalmente lleva puesta, íntimamente sobre la piel.

A pesar de haber un abismo entre las escalas de una y otra creación artística, no dejamos de percibir las similitudes que las acercan.

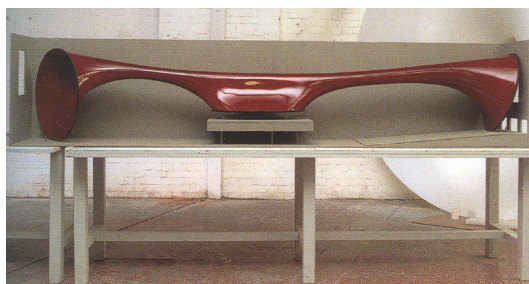
Podemos sentir una experiencia similar al contrastar algunas obras del escultor Anish Kapoor con las piezas de joyería que mostramos a continuación.



[282] “Campanilla”
Plata y cordón de seda, 3’4 x 3’2 x 2’3cm.
Alejandra Hernández

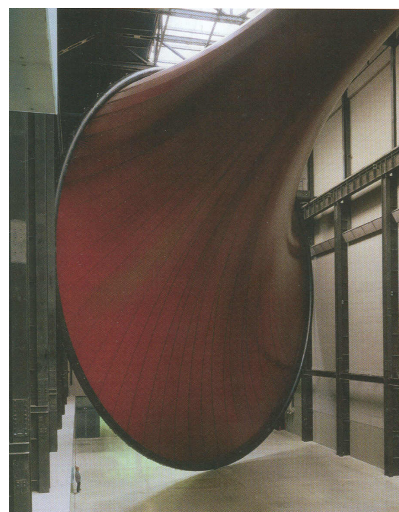


[283] Gargantilla “Campanilla”
Plata e hilo dorado, 4’3 x 7’2 x 3’9 cm.
Ana Patricia Martínez



[284] Maqueta de “Marsyas”, 2002
Tate Modern, Londres

[285] Uno de los extremos de “Marsyas”, 2002
Acero y membrana de PVC, 12000 x 2300 cm.
Instalación en la Tate Modern, Londres
Anish Kapoor



Al concebir e instalar “Marsyas” en la Tate Modern de Londres, Kapoor nos ofrece la experiencia de recorrer la obra, de aproximarnos a la pieza caminando alrededor y bajo su forma, haciéndonos deambular por el inmenso espacio industrial que fue en su día la sala de las turbinas de la antigua central eléctrica, convertida hoy en la Tate Modern.

Sólo resulta posible entender su volumen y abarcarla por completo con la mirada si contemplamos su maqueta (fig.284). Pero lo que es vivenciar la obra, experimentar la expansión de la forma en el espacio expositivo, sólo se consigue cuando la recorremos y la consideramos en interacción con el

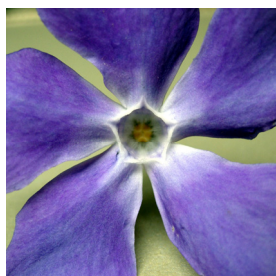
espacio en el que está emplazada: en la planta baja podemos caminar bajo sus ciento veinte metros de longitud; desde el corredor del primer piso podemos apreciar una multiplicidad de perspectivas y de visiones parciales, experimentando nuevas sensaciones a cada paso que damos. Es imposible separar la forma escultórica del espacio que la alberga y del movimiento desplazatorio, imprescindible por parte del espectador, para su apreciación: la obra le implica a caminar y a recorrer el lugar con el cuerpo, además de utilizar la vista. No tenemos la misma visión si nos situamos en el centro que en un extremo de la sala, y no existen unas pautas establecidas para su recorrido, ni un punto de vista ideal.

Sin embargo, el espectador situado enfrente y bajo las bocas o aperturas de “Marsyas”, y que penetra en ellas con la mirada, necesariamente ha de sentir impacto frente a la forma, hueco y vacío inmenso que se abren ante él. A los pies de una escultura cuya escala es tan superior a la humana, nuestro cuerpo sugestivamente se hace pequeño.

En el lado opuesto tenemos unas campanillas de plata creadas para ser llevadas al rededor del cuello, tan pequeñas que podemos sujetarlas entre los dedos de una sola mano. Pero la persona que mire el interior de las campanillas, puede percibir también ese hueco y ese vacío aductor.

La diferencia dimensional entre ambas piezas vuelve a ser abismal, y sin embargo, el misterio está y podemos percibirlo en las dos obras: el acto de mirar un interior en el que no podemos penetrar, que tenemos físicamente vedado, nos sitúa de lleno frente al vacío y la oscuridad y nos invita a imaginar. La conexión con el mundo flotante se produce al mirar hacia el interior de ambas formas; miremos hacia arriba o hacia abajo, siempre miramos hacia dentro, vemos un recorrido en penumbra, los oscuros matices del color negro, atisbamos la luz... al situarnos a las puertas entra en juego el mundo de la ensoñación.

La propia forma, abierta plenamente en el extremo y que paulatinamente se estrecha hacia el interior, es una forma que posee la cualidad de invitar a adentrarse en ella. Es la forma de muchas flores, de la campana, del embudo o de la trompeta. Son umbrales que nos permiten asomarnos, pero depende de uno mismo el dejarse llevar al otro lado.



[286] Detalle ampliado del pistilo de una campanilla



[287] Lámpara de suelo "Sikus"
Aqua Creations, Tel Aviv

Toda la obra de Kapoor gira alrededor de la idea de expresar vacío. La instalación "Espacio vacío" presentado por primera vez en 1989, consta de veinte bloques cúbicos de piedra arenisca, de aproximadamente un metro de lado, trabajadas de manera que parecen recién salidas de la cantera, en contraste con las negras y perfectas circunferencias que se destacan en la cara superior de cada piedra. Vistas desde cierta distancia parecen circunferencias pintadas sobre la superficie de la arenisca, pero al aproximarse se descubre que son huecos profundos, realizados con una técnica impecable, y aunque son relativamente pequeños "...producen el efecto de que los bloques de piedra han sido totalmente vaciados, y que, por lo tanto, carecen de peso"⁶¹.



[288] "Espacio vacío", 1989 Piedra arenisca
Anish Kapoor

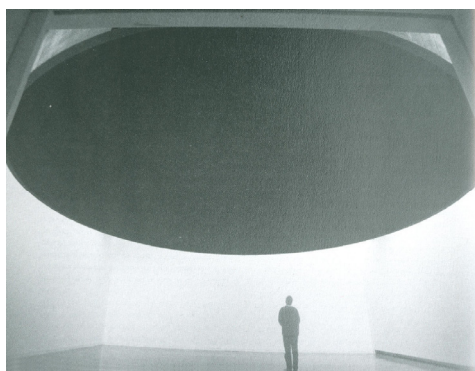
⁶¹ Fernández del campo, Eva. *Anish Kapoor*. p. 54

La obra del artista angloindio invita al espectador a transportarse a otros mundos a través de sus agujeros negros. Él mismo declara “No hay nada tan oscuro como la tiniebla interior. Ninguna negrura es tan negra”⁶².

Tras horadar la piedra con una técnica perfecta, en ocasiones potencia la profundidad de dicha cavidad pintando su interior con pigmento de color azul oscuro: el efecto resultante es tal, que en esa oquedad parece abrirse ante la mirada aducida del espectador, un vacío negro y abismal.

Si nos situamos bajo la enorme cúpula de ocho metros de diámetro y cinco de profundidad que Kapoor suspende en el techo del Centro Gallego de Arte Contemporáneo (fig.289) y elevamos la vista, podemos ver un enorme vacío aparentemente ilimitado, pues al teñir su interior de color rojo intenso el artista consigue una vez más, difuminar sus límites y extralimitar su capacidad de albergar el vacío.

Pero no es imprescindible que la cavidad sea monumental para sentir la fascinación de hallarse en el límite entre el mundo real y el imaginario: si deshacemos los lazos que nos atan a la realidad inmediata, podemos deslizarnos sobre la pulida superficie de la campanilla de plata hacia el abismo interior (fig.290).



[289] “Al borde del mundo”, 1998
Fibra de vidrio pigmento rojo, 500 x 800 cm.
Centro Galego de Arte Contemporánea
Anish Kapoor



[290] Gargantilla “Campanilla” entre los dedos
Plata e hilo dorado, 4’3 x 7’2 x 3’9 cm.
Ana Patricia Martínez

⁶² Fernández del campo, Eva. *Anish Kapoor*. p. 59

Estos vacíos negros tienen la capacidad de trasladarnos a otros mundos donde cabe más espacio y más tiempo; son evocadores de universos que viven en nuestro interior, más allá de la lógica.

En la tradición oriental heredada por el artista de origen indio Anish Kapoor, el vacío tiene unas consonancias diferentes a la occidental:

“... el vacío no es como la nada, sino como el espacio pleno del que habla el taoísmo, el espacio potencialmente cargado de virtualidad que es, como dice Lie Zi en el clásico *Libro de la perfecta vacuidad*, “la propia morada”, o como dice Kapoor, “la tiniebla interior”, un espacio latente.... Kapoor se propone representar ese vacío cargado de potencialidad”⁶³

La mirada hacia el interior es algo inherente al ser humano, y artistas de todos los tiempos han sabido plasmarlo. Existen formas artísticas que nos conducen al terreno místico, pero eso es algo que tiene mucho que ver con la actitud del espectador; sin duda debe de haber por su parte una predisposición, sea innata o buscada.

Respecto a la búsqueda de la intimidad, al encuentro consigo mismo y al estado de ensoñación, escribe Gaston Bachelard:

“¿No hay niños que dejan de jugar para ir a aburrirse a un rincón del desván? Desván de mis tedios, cuántas veces te he echado de menos, cuando la vida múltiple me hacía perder el germen de toda libertad!”⁶⁴

Sólo entendiendo esto podemos comprender cómo algo tan pequeño como un agujero perforado en la piedra, o la boca de entrada de una campanilla, puede estimularnos tanto. En palabras de Bachelard “Hay que rebasar la lógica para vivir lo grande que existe dentro de lo pequeño”.⁶⁵

⁶³ Fernández del campo, Eva. *Anish Kapoor*. p. 91

⁶⁴ Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. p.47

⁶⁵ Ídem, p.186

4.3.1. El taller sobre la mesa

En el mundo de la joyería la creación se desarrolla sobre la superficie de una mesa. Es aquí donde se establece un grado de intimidad entre el creador y su pieza diferente al que podemos encontrar frente a piezas más volumétricas. Sobre el tablero, los joyeros generan formas y construyen piezas que surgen de la experimentación y la investigación, en un espacio físicamente tan exiguo -y a la vez, ilusoriamente tan ilimitado - como lo es una mesa de joyero.



[291] Aula de modelado, Escuela de Arte 3: Joyería, Orfebrería y Esmalte

En este reino delimitado por los bordes elevados de la mesa, se dan cita la duda, la ansiedad, el hallazgo, la ilusión, la sorpresa, la energía, lo impredecible, el asombro ante un resultado, la complacencia, el potencial, la manipulación de la materia, el sometimiento a ésta, la inestabilidad, la persecución de una idea, el rendirse a la evidencia, el descubrimiento, la decisión, el empuje, el tiempo improductivo, el discurrir del tiempo, el equilibrio, la serenidad, el impulso contenido y el desbordamiento, el cansancio, la alegría, la falta de estímulo, el espacio, el peso, el vacío, la expresividad...La búsqueda y el hallazgo se producen sobre la pastera y la astillera con la misma intensidad creativa con la que trabaja un escultor en su estudio, lo que varía son las dimensiones.

Kilos de barro son sustituidos por gramos de cera, estructuras de hierro por finos alambres, espátulas por espatulillas y el desplazamiento del cuerpo por el movimiento de los dedos.

Desde el punto de vista espacial, un escultor puede trabajar el gran, medio o pequeño formato porque la escultura puede tener como destino emplazamientos espaciales de muy diversa índole, sin embargo un joyero solamente trabaja el formato mínimo porque la creación de joyería tiene un único destinatario, el cuerpo.

Sea para ser llevadas en contacto directo con el cuerpo -diadema, peineta, pendientes, collar, colgante, cadena, sortija, piercing...- o aplicadas a la indumentaria -broche, aguja, condecoración, gemelos, pasador de corbata, hebilla...- las piezas de joyería se ajustan a la forma, el tamaño y las proporciones del cuerpo humano.

Los estudiantes de joyería reciben durante su formación nociones de antropometría -ciencia que estudia las medidas del cuerpo humano- y tienen presente que un diseño y una realización que cuenta con el cuerpo es aquella que organiza los elementos compositivos de manera que resulte llevable cómodamente, en la que la pieza y el cuerpo estén en armonía.

Los joyeros, desde siempre, desarrollan recursos que facilitan la avenencia de ambas partes; por ejemplo, la rigidez propia del metal es contrarrestada en collares y pulseras gracias a todo tipo de articulaciones; podemos simular efectos de volumen mediante perspectivas falsas; para las sortijas cuyas cabezas son grandes y pesadas existe un segundo aro o fleje que, oculto bajo el anillo visible, refuerza con firmeza la fijación y la posición erguida de la sortija sobre el dedo; el exceso de peso en volúmenes contundentes se puede atajar generando cuerpos vacíos o vaciando el interior de las piezas, etc.

Pese a la natural tendencia de mantener las medidas de las piezas en estrecha relación con las dimensiones de las distintas partes del cuerpo, hemos visto en capítulos precedentes ejemplos de joyería (fig.73-74) que contradicen la norma y resultan poco o nada prácticos debido a un exceso de tamaño o de peso, relegando la faceta antropométrica en favor de aspectos artísticos, conceptuales, innovadores, o, como ocurre en el llamativo caso de las mujeres-jirafa, por poseer un significado mágico, espiritual y social que convierte el aderezo en una importante cuestión ritual y tradicional.

En la etnia Kayan las niñas nacidas con la luna llena de agosto, a los cinco años de edad empiezan ya a prepararse con estiramientos de cabeza; más adelante, en una ceremonia de iniciación se les coloca los primeros aros de metal en los tobillos, en los brazos y en el cuello, acto que se repite cada dos años, aumentando su belleza y su reputación social en función del número de anillos que portan, pero provocándoles una deformación física irrecuperable, el descenso de las costillas hasta cuarenta y cinco grados con respecto a su posición normal.

Algunas teorías atribuyen el origen de esta costumbre ancestral a la protección de estas partes del cuerpo ante el ataque de los tigres.

[292] Anciana
padaung



Pero salvo estos escasos y significativos ejemplos, las dimensiones de las piezas de joyería guardan equilibrio con las proporciones del cuerpo, y son, por lo tanto, creaciones volumétricas mínimas.

Esto hace que la diferencia entre la ejecución de una escultura y una joya, sea enorme. Por ejemplo, con los grandes volúmenes no se pueden realizar cambios con la inmediatez que nos permite el pequeño formato;

por el contrario, la pieza mínima nos invita a probar nuevas posibilidades de estructuración, dada la facilidad de manipulación que nos brinda el trabajo con una pieza de tamaño reducido.

Cuando la cantidad de masa es escasa, el peso es ligero y el volumen es mínimo, los creadores de formas podemos manejar la pieza a placer. En este sentido, la creación artística de piezas de joyería tiene mucho que ver con la realización de maquetas de los escultores o los arquitectos; la diferencia radica en que las joyas poseen desde su origen el tamaño real.

Durante la fase de creación de modelos o maquetas, la superficie de la mesa se convierte en un laboratorio de investigación; la búsqueda de soluciones suele ir acompañada de un alto grado de concentración e intimidad (fig.293); en otras ocasiones el ajetreo puede resultar febril (fig. 294).



[293] Isamu Noguchi observando la maqueta de la construcción "Mirando al cielo", 1969



[294] Fabricación de maquetas de joyas en el aula de modelado

Los arquitectos normalmente incluyen en sus maquetas algún elemento que establece la escala. En este caso (fig.293) Noguchi introduce la figura

humana para definir el tamaño de la construcción: al utilizar la figura como una referencia al mundo real, la pieza se convierte inequívocamente en un elemento arquitectónico. En esta misma imagen podemos ver que la figura da la escala del elemento constructivo, pero también que las manos y la cara de Noguchi marcan la escala de la maqueta.

En estas etapas previas a la realización de la obra, cada artista desarrolla recursos personales que le aproximan a las soluciones definitivas.

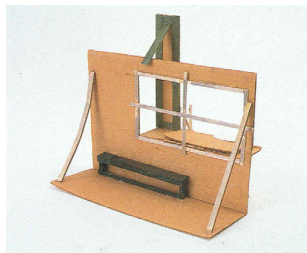
Por ejemplo, el escultor Richard Serra -algunas de cuyas esculturas de acero superan los quince metros de longitud- en primer lugar experimenta en su taller utilizando como maquetas pequeñas formas de plomo que manipula en el interior de una gran caja de arena; posteriormente dichas formas son ampliadas a escala pero con materiales ligeros, con el fin de experimentar con ellas en el lugar de emplazamiento definitivo; finalmente, el proceso de producción, transporte e instalación de la obra definitiva, corre a cargo de equipos de profesionales técnicos y de montaje, bajo las indicaciones precisas y la supervisión estricta de su autor.

En ocasiones la labor investigadora previa adquiere tal importancia que los resultados son tenidos en cuenta por su autor y por el público como obra definitiva. Buen ejemplo de ello es “Dictionary for Building” (Diccionario para construir), de uno de los más destacados representantes de Arte público contemporáneo, Siah Armajani, consistente en varias series de ejercicios exploratorios en los que el artista cuestiona la utilidad, la forma y la ubicación de los elementos fundamentales de una casa: ventanas, escaleras, puertas, armarios...llegando a construir más de mil maquetas o piezas, realizadas en distintas escalas y materiales.

La mencionada serie comprende en su mayoría pequeños modelos de cartón y madera (fig.295-296), más algunas esculturas completamente terminadas y realizadas con materiales definitivos (fig.297).



[295] "Diccionario para construir: muelle de carga", 1974-75
Técnica mixta, 29 x 30 x 30cm.
Siah Armajani



[296] "Diccionario para construir: habitación", 1974-75
Técnica mixta,
26'6 x 17'7 x 30'4 cm.



[297] "Diccionario para construir: puerta holandesa", 1979-81
Aluminio, madera de secuoya y plexiglás, 200'7 x 48'3 x 89'5 cm.
Siah Armajani

Si comparamos éstas piezas de pequeño formato con la obra de dos metros de altura, podemos constatar cómo esta última carece de la frescura y de la carga emocional y personal que poseen las dos primeras. Pero no es ésta la cuestión que nos ocupa; lo que queremos resaltar con este ejemplo es el gran número de piezas originales obtenidas por el artista en relativamente poco tiempo: "En dos años construyó más de mil maquetas, una verdadera sintaxis para su alfabeto creativo posterior"⁶⁶.

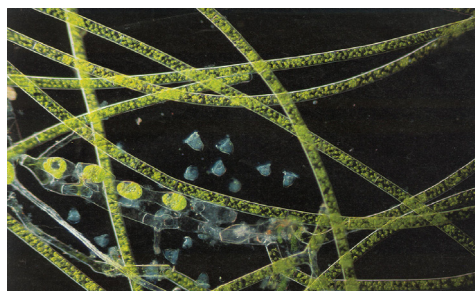
Mientras que un arquitecto puede tardar años en ver realizada una de sus creaciones y un escultor puede desarrollar una serie de obras en un solo año, un joyero, debido a la facilidad de manipulación propia del pequeño formato, podría superar con creces el número de creaciones artísticas de ambos. Y es que el hecho de trabajar en un formato tan reducido favorece, tanto la labor investigadora como la inmediatez o prontitud con la que, comparativamente, se obtiene cada pequeña creación, lo que conlleva la obtención de un mayor número de piezas.

Por otra parte, a la hora de acometer el trabajo en el taller, las dimensiones de la pieza dictan al artista la manera de acercarse, y si uno está habituado a trabajar en una escala determinada, el hecho de cambiarla le supone acostumbrarse y adaptarse a la nueva situación.

⁶⁶ Chillida, Alicia. "Siah Armajani, un arte para la ciudad". En: *Siah Armajani*. p. 13

Empezando por la mirada: cuanto mayor es la obra más nos tenemos que alejar de ella para abarcarla, mientras que para poder apreciar el volumen mínimo se precisa del acercamiento íntimo. Mientras trabajamos la pieza de joyería la abarcamos por completo con una mirada próxima; normalmente el ángulo de visión es de arriba a bajo, pero continuamente modificamos el punto de vista agachándonos o elevando la pieza con los dedos hasta que se encuentra a la altura de nuestros ojos, frente a frente; la hacemos rotar con giro lento de muñeca y podemos apreciar en todo su esplendor las múltiples vistas: entonces la pieza menuda aparece renovada a nuestros ojos, su imagen puede acaparar nuestra atención de tal manera que lo situado más allá de la mesa de joyero deja de existir, y el encanto de las pequeñas cosas pasa a un primer plano.

La experiencia es comparable a la que podemos tener si miramos a través de una lupa, o de un microscopio: nuestro entorno desaparece y ante nuestros ojos surgen paisajes espectaculares condensados en décimas de milímetros. Cuando una gota de agua de una charca es vista bajo unas lentes capaces de ampliar la imagen entre diez y ochocientas veces, se nos revela toda la extraña y espectacular belleza de su contenido:



[298] Vista microscópica: colonias de vorticelas y algas filamentosas
Fotografía del biólogo Rubén Duro Pérez

Hay grandeza en las cosas diminutas. Los mundos menudos forman parte de nuestro entorno, están a nuestro lado, pero para disfrutarlos hace falta volver a prestarles atención; y para sentir deleite por lo minúsculo, no es necesario remitirse a una escala de micras o de milésimas de milímetros:

si nos tumbamos en el suelo boca a bajo ¿no retomamos experiencias de la infancia y apreciamos de manera diferente el mundo que se desarrolla tan sólo a un palmo de nuestros ojos?

Decíamos que para un escultor, la experiencia de la creación de formas mínimas conlleva la reeducación de la manera de mirar, acostumbrarse al enfoque de pequeño alcance. Lo mismo ocurre con el movimiento del cuerpo: en joyería, es menor la participación de las piernas ya que no existen las subidas y bajadas de un cajón para acceder a las partes altas de una escultura; también contamos menos con la fuerza y la envergadura de los brazos, ya que nos limitamos a la manipulación de la pieza entre los dedos.

Los volúmenes mínimos carecen de la contundencia física y espacial del gran formato; en cambio poseen gracilidad, y pueden ser creados en un espacio sumamente reducido y con escasos medios. El escultor que trabaja el pequeño formato, o el especializado en Medallas, sabe que con estos tamaños el grado de autosuficiencia es mayor al que conlleva el trabajo con volúmenes pesados, pues la escala reducida no precisa de fortaleza física para añadir, sustraer, desplazar, montar o sujetar el volumen, de la ayuda de otras personas, o de maquinaria pesada para su fabricación, su traslado o su instalación. Para crear piezas de joyería basta con la fuerza de las manos, el manejo de contadas herramientas y sobre todo, el movimiento preciso y sutil de los dedos.

Por otra parte, el escultor habituado a trabajar con volúmenes considerables puede encontrar que en el reducido espacio del volumen mínimo es imposible la plasmación y la transmisión del gesto o la acción...Ciertamente, cuando la superficie de una obra es extensa, la gestualidad del artista se nos ofrece a la vista abiertamente, podemos apreciar las acciones creativas del autor con amplitud; en joyería, pese a la limitación espacial el gesto también figura, el recorrido existe y la acción se desarrolla, aunque de manera comedida.

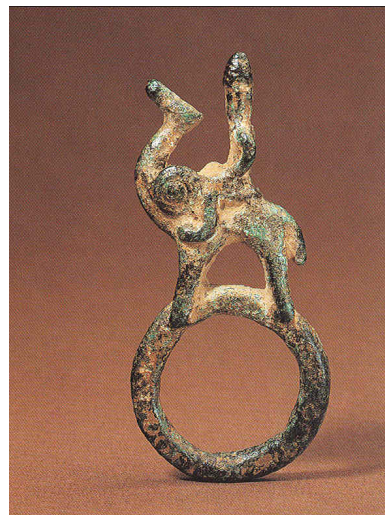
En estos tímidos volúmenes el detalle adquiere protagonismo: la mano del artista joyero deja su impronta trazando breves líneas, generando firmes planos u onduladas formas en miniatura, abriendo pequeñas cavidades, encerrando reducidas masas condensadas y compactas bajo una piel tensa, arañando una superficie mínima, presionando la escasa materia dúctil, puliendo, bruñendo, seguiteando o soldando siempre pequeñas porciones, deslizándolo con un trayecto breve, dirigiendo el camino de la luz entre formas menudas...El recorrido es corto pero intenso porque la mínima acción es relevante y definitoria.

No sólo es posible apreciar el gesto o la acción en piezas de joyería: el joyero, como el escultor, es capaz de condensar mucho contenido en un espacio mínimo. En escasos centímetros el artista joyero es capaz de exponer realidades de su entorno, experiencias vividas, narrar historias verídicas, inventadas y de naturaleza onírica, o expresar sentimientos que nos hacen reflexionar sobre la naturaleza humana.

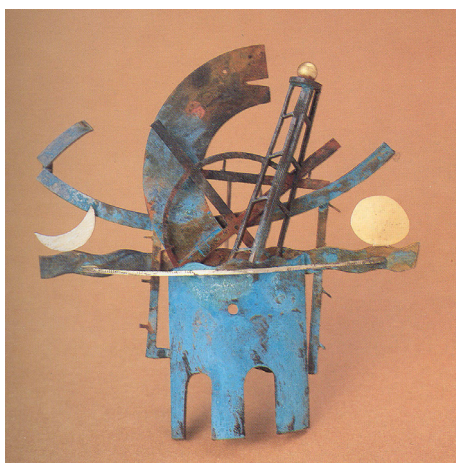
Encontramos especialmente poéticos los ejemplos que mostramos a continuación:

Las compenetradas figuras de este jinete y su camello son evocadoras de largos trayectos por el desierto soportando calores diurnos y fríos nocturnos extremos, y aún así, las esenciales formas se presentan firmes y orgullosas, erguidas sobre un aro que, además de servir de elemento de sujeción al dedo, simboliza las interminables dunas y el mundo que recorren.

El conjunto posee un equilibrio y una armonía conmovedores.



[299] Sortija antigua africana
Bronce, 6'3 cm. de altura
Mali, África



Cuando miramos esta imagen podemos pensar que el universo se condensa en una miniatura que podemos llevar sobre el pecho.

[300] "Un día cualquiera", 1992
Broche de alpaca, plata y oro
7'5 x 7'5 cm.
Ramón Puig Cuyás

La obra de joyería ocupa un espacio físico muy reducido: sale de las manos del joyero y de la astillera para ser colocada sobre un dedo, un cuello, una muñeca, o como en este caso, sobre una solapa, y tanto el creador de la forma, como el usuario o el que la observa, establecen con ella un diálogo íntimo.

Las joyas de Ramón Puig Cuyás son objetos únicos e irrepetibles que, como él mismo explica, en la mayoría de los casos guardan relación con su entorno cotidiano:

"El Mediterráneo, siempre presente en mi vida con su luz y su olor, es el gran inspirador de mi lenguaje poético. El horizonte, los caminos, el cielo, la noche, las constelaciones, los viajes, la orientación, el descubrimiento de nuevos mundos... son un reflejo, una alusión poética del fascinante viaje de exploración que es la creación y la misma vida"⁶⁷

Así, en las obras de este joyero catalán es habitual el predominio del color azul, la composición a partir de pequeños elementos encontrados, la técnica constructiva o la combinación de materiales de muy diversa naturaleza, pero sobre todo, la transmisión de unos contenidos: observando con detenimiento este pequeño broche (fig.300) podemos sentir cómo se desarrolla nuestra existencia; que alrededor de la línea del

⁶⁷ Codina, Carles. *Orfebrería*. p. 98

horizonte se disponen la materia y el hueco; podemos vernos a nosotros mismos mirando un día cualquiera a lo lejos, sobre el mar, tan lejos y tan cerca; cómo se suceden la noche y el día; que las construcciones humanas pueden armonizar con la naturaleza; cómo desde nuestra casa parten diversos caminos, senderos firmes, reales y cómo de nuestra fantasía nacen múltiples trayectorias; o qué bello puede ser el mundo y qué agradable la existencia.

La miniatura tiene poder evocador: pese a lo reducido de su tamaño, con este ejemplo acabamos de constatar que en una forma tan pequeña cabe una gran carga de expresión capaz de hacernos soñar.

4.3.2. La seriación artística

La reproducción de un elemento permite disponer de un número elevado de ejemplares idénticos. Pensemos en una forma elemental de joyería, un eslabón: si reproducimos mecánicamente esta forma, conseguimos con prontitud un determinado número de copias que podemos ensartar obteniendo una cadena y después, con facilidad y rapidez, un collar. Este modelo de joyería, o cualquier escultura, pueden a su vez ser reproducidos, el número de copias multiplicadas y difundidas públicamente -a través de unos medios de comunicación que incitan al consumo- procurando su venta. Las ventajas de la seriación son enormes si lo que pretendemos es difundir nuestro modelo y hacerlo llegar a las manos del comprador o el usuario con velocidad y con gran alcance.

En joyería, como en escultura, el autor de la obra es quien decide si ésta va a ser creada manualmente o producida de manera industrial y si ha de ser pieza única o seriada. Todas las opciones son interesantes y cada una tiene sus ventajas y sus inconvenientes: como acabamos de decir, la

seriación de piezas de joyería favorece su difusión -el mismo modelo puede venderse simultáneamente en distintos lugares del mundo- llegando a un gran número de personas, su precio es comparativamente mucho más asequible que el de una pieza única y en la actual sociedad de consumo existe una demanda masiva de este tipo de pieza; el hecho de decantarse por las series limitadas o de pequeña tirada conlleva para la pieza una restricción en cuanto a su expansión, el número de personas que pueden adquirirlas es menor y se produce un aumento de precio con respecto a las series de gran tirada; en contraste, la pieza concebida para ser única, exclusiva, generalmente está cargada de autenticidad: sale de las manos de su autor y llega a las manos de un receptor como un pequeño privilegio, pues sea creada con una esmeralda o un canto rodado, el hecho de ser única le confiere valor.

Su creación requiere por parte del autor una dedicación que se inicia en el momento en que se empieza a pensar en ella y al hacerla se vive una experiencia intensa. A este respecto el autor de joyas Joaquim Capdevila defiende la pieza única argumentando como sigue:

“Un hecho creativo tan complejo como concebir y dibujar un edificio se proyecta para construir sólo uno. Un artista realizará una pintura que también será única; entonces, ¿cuál es la razón para repetir una misma joya más de una vez, si consideramos que se destina a una única persona, mucho más que un edificio o una pintura?. Entiendo la realización de piezas seriadas, ya sean artesanales o industriales, únicamente en aquellos objetos que no pretenden tener una incidencia en la personalidad del usuario”⁶⁸

Pero el acto de seriar no siempre es mecánico, puede enfocarse también de otras maneras, como ser utilizado de forma creativa y servir en el proceso de creación de piezas artísticas y únicas.

⁶⁸ Codina, Carles. *Orfebrería*. p.99

Por ejemplo, para la fabricación de esta gargantilla utilizamos un elemento reproducido industrialmente -las cuentas de plástico de color rojo- y un elemento seriado manualmente -las impresiones de plata-.



[301] "Huellas de plata", 2005
Gargantilla de plata y plástico
11 Ø interno x 0'6 cm.
Trabajo de grupo

Lo que diferencia a ambos elementos es que las cuentas rojas son módulos idénticos, mientras que las huellas de plata son módulos similares. Para hacer esta serie de formas menudas se pide a un grupo de alumnos que reproduzcan su huella dactilar presionando un trocito mínimo de cera:

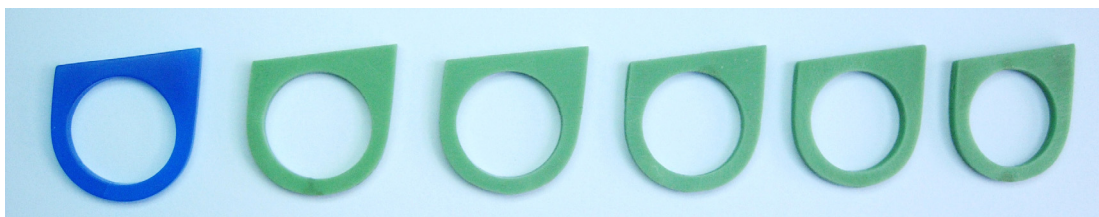


[302] Impresiones en cera de modelar preparadas para fundir

Una vez pasadas a plata el resultado son dieciocho elementos de apariencia similar, no idénticos, pues los distingue la forma, el tamaño o el peso, además de la huella impresa en cada lámina, ya que cada una contiene la huella dactilar, diferente y única, de los dedos de sus autores.

Un tiempo después se propone en clase un ejercicio mediante el cual el alumno puede constatar nuevas ventajas y posibilidades de seriación artística.

Primeramente se le entrega el molde de silicona de un anillo cuya forma es simple y básica -modelo azul de la fig.303- y se le pide que haga varias reproducciones de cera de fundir; con ello se evita el trabajo de diseñar y tallar cada anillo, sólo tiene que usar la máquina de inyección de cera para obtener rápidamente varias copias o modelos básicos idénticos.



[303] Modelo de cera original seguido de varias reproducciones

En segundo lugar se propone la creación de diferentes sortijas obtenidas a partir de dicho modelo base; el ejercicio se plantea como un diálogo entre autor y modelo, en el que, bajo la premisa de la transformación, se altera la forma originaria, dando lugar a la creación de nuevas formas, nuevos modelos. Dado que los alumnos conocen el material y dominan las técnicas, emprenden la tarea y mientras dura el ejercicio, en el taller experimental rebosan las ideas, la actividad y la energía creativa.

A continuación pasamos a mostrar y comentar algunos ejemplos obtenidos mediante este proceso, unas sortijas que pese a provenir del mismo modelo, poseen una identidad y un carácter individuales.



[304] Sortija, 2007
Plata, hilo dorado y cobre
Ana Rodríguez



[305] Sortija, 2007
Plata
Ena Saira



[306] Sortija, 2007
Plata y plástico
M^a Carmen Domínguez

Para hacer la primera sortija (fig.304) incidimos sobre el modelo de cera practicándole una perforación en un extremo; una vez pasado a plata -a través del proceso de microfusión- traspasamos el orificio con un hilo dorado y otro más fino de cobre, unos hilos que se compenetrán con el anillo y entre sí describiendo un recorrido entrecruzado y esférico, más abierto y ordenado el primero, más concentrado y recogido el segundo.

El carácter suave y fluido que posee la segunda sortija (fig.305) se consigue a base de restar materia, limando en redondo los geométricos planos iniciales hasta que las aristas desaparecen, dando lugar a unas formas orgánicas, pulidas y brillantes.

En cuanto al tercer anillo (fig.306), uniendo dos modelos básicos de cera conseguimos una sortija con el doble de espesor: sobre esta amplia base -ahora de plata- fijamos un elemento de plástico agujereado en su centro, orificio en el que acomodamos un segundo elemento. Con este modelo se ofrece al usuario la posibilidad de cambiar el elemento extraíble por otro de la misma forma pero diferente color.



[307] Sortija, 2008
Plata y esmalte
Diana Hernández



[308] Sortija, 2007
Plata
Felicite Noinville



[309] Sortija, 2007
Plata y esmalte
Ena Saira

La figura de la imagen trescientos siete la obtenemos practicando sobre el plano superior cuatro estudiados limados de forma cóncava y ligera inclinación hacia una y otra cara, cavidad en la que posteriormente depositamos esmalte al fuego sobre metal.

En lo que se refiere al siguiente modelo (fig.308), los canales abiertos en paralelo sobre sendos planos frontales se consiguen con el limatón circular, logrando un efecto alterno y contrastado entre las formas convexas y cóncavas y las superficies oscuras y claras.

El encanto que posee la sortija de la figura trescientos nueve radica en su apariencia sencilla y esencial; el vacío de forma cuadrangular generado en el extremo superior de la cera, vuelve a completarse con materia cuando, una vez en metal, se aplica esmalte de color verde manzana que, como el alma de la pieza, queda contenido entre márgenes de plata.

Para conseguir la sortija de la figura trescientos diez, no es necesario pasar el modelo a metal, ya que la propia cera es recubierta por completo de poliéster transparente; un material que, por un lado protege la delicada cera que alberga en su interior y por otro, su cualidad translúcida nos permite visualizar dicho contenido. El conjunto se remata fijando una barrita cilíndrica de latón sobre el plano superior, contrastando vivamente - por el color, el brillo o el tacto- con la naturaleza del resto de los elementos.



[310] Sortija, 2007
Cera, poliéster, latón
Cándida de Pedro



[311] Sortija, 2008
Plata y esmalte
Francisa Díaz-Faes



[312] Sortija, 2007
Plata, madera y fósforo
Silvia Quesada

El siguiente ejemplo (fig.311) se obtiene mediante la superposición de dos ceras: se afinan, se sueldan y tras fundidas en plata, se potencia la diferencia aplicando esmalte de color azul exclusivamente en una de ellas.

Para construir esta original sortija (fig.312) comenzamos reduciendo su altura limando la parte superior; una vez pasada la cera a metal, fijamos una cerilla de madera de sección cuadrada y sobre ésta superponemos un pequeño segmento de madera pintado de color rojo que nos hace pensar en el fuego que el fósforo puede provocar.

Si giramos el anillo ciento ochenta grados con respecto a su posición habitual, comprobamos que la sortija se mantiene de pie sobre sí misma (fig. 313); incluso permanece erguida tras añadir un segundo elemento en posición oblicua con respecto al eje central del anillo, cuya superficie es rebajada y esmaltada.

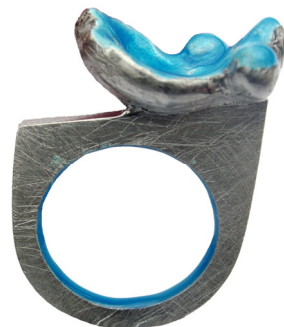
La forma y el tamaño de la siguiente sortija (fig.314), son idénticos a las del modelo base; lo que la hace original y llamativa es su color y la manera de estar aplicado: sobre la pulida superficie se alterna el propio color natural de la plata, con oxidaciones y dorados, combinados con un trazado diagonal que refuerza la direccionalidad propia de su forma.



[313] Sortija, 2008
Plata y esmalte
Tatiana Cano



[314] Sortija, 2008
Plata
Cándida de Pedro



[315] Sortija, 2007
Plata y esmalte
Ena Saira

Para fabricar la sortija de la figura trescientos quince, incorporamos sobre el modelo de cera base un elemento cuya naturaleza orgánica contrasta fuertemente con los geométricos planos del anillo: la redondez frente a la angulosidad de sus contornos, la concavidad frente a la superficie plana,

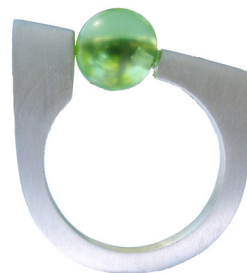
el brillo del esmalte frente a la opacidad de la plata oxidada, o superficies pulidas frente a superficies agresivamente texturadas... Y sin embargo, la manera en que la forma orgánica se recuesta sobre la geométrica, hace que ambos elementos se compenetren en armónico equilibrio.



[316] Sortija, 2007
Plata
Ana Rodríguez



[317] Sortija, 2007
Plata y esmalte
Francisca Díaz-Faes



[318] Sortija, 2007
Plata y plástico
Ana Rodríguez

Para obtener esta figura (fig.316), practicamos el corte de la esquina más pronunciada y posteriormente soldamos este triángulo a la pieza, pero en otra zona y otra postura; para finalizar bañamos en oro exclusivamente dicho fragmento con el fin de resaltar el pretendido efecto de corona.

La penúltima pieza es obtenida a partir de dos ceras previamente fragmentadas, limadas, lijadas y superpuestas; finalmente, aplicamos esmalte verde sobre una de ellas.

Elaboramos la última pieza (fig.318) practicando un par de cortes sobre la cera, retirando este fragmento y soldando en cada cara interna unos pequeños pernos; una vez en plata, ubicamos en este hueco una bolita verde perforada, ensartándola en dichos pernos.

Así pues, en el «laboratorio» de modelado inventamos formas cuyo origen se encuentra en el desarrollo o en la evolución de un modelo hecho con anterioridad. Esta circunstancia se da con frecuencia en los talleres, pues

el hecho de tener los pequeños modelos cerca de la mesa de joyero, a la vista, es un estímulo externo que nos remueve las ideas: mientras creamos una forma, o bien al contemplar los resultados, es casi inevitable idear variaciones, con lo que, desde ese mismo momento nuevas formas, consciente o inconscientemente, comienzan a tomar cuerpo en nuestra mente.

Y ciertamente, el tener la posibilidad de seriar el modelo base, contribuye a crear en el aula un ambiente relajado, creativo y productivo, pues el alumno sabe que si al ejecutar la idea preconcebida, ésta no le satisface, o no responde a sus expectativas, basta con hacer una nueva inyección de cera en el molde para disponer en el acto de un nuevo modelo base y experimentar sobre él por otras vías.

Para modificar el modelo de partida en ocasiones utilizamos caminos lógicos y racionales, otras veces los puramente intuitivos, pero siempre pendientes de lo que va surgiendo, pues el acierto también puede surgir a partir de errores o casualidades; si no descuidamos el aspecto antropométrico -que la sortija se adapte al dedo- todas las vías son buenas, incluso de las menos ortodoxas se puede sacar provecho.

Los alumnos -frente al modelo de partida- en un ensimismamiento creador dan rienda suelta a su imaginación e investigan, observan, experimentan atentos a los pequeños cambios que se generan, los elementos de la composición son confrontados, se establecen relaciones de diálogo, de aceptación o de rechazo; por lo tanto, las nuevas versiones son fruto del trabajo experimental y de la percepción del propio trabajo: de una búsqueda que es propia de la creación en cualquier ámbito artístico.

5. EL ESCULTOR Y LA CREACIÓN DE JOYAS

5. El escultor y la creación de joyas

Escultores y joyeros trabajan con el mismo elemento, el volumen. Algunos de ellos, en ocasiones crean en sus talleres unas formas tridimensionales que terminan definiéndose, en función de la intención del artista, a veces como escultura, otras como joyería.

Hemos visto en anteriores capítulos un tipo de joyería que, proviniendo de manos orfebres, se distancia de la línea tradicional y se encamina o alcanza el terreno artístico y escultórico, ya sea porque para su creación se toma la inspiración de la obra de algún escultor, o sin necesidad de esto, porque la intención del joyero va más allá de conseguir un mero adorno personal.

Pero existe otro tipo de joya: la que nace directamente de la mano escultora, la que es creada por un escultor.

El número de artistas que a lo largo de la Historia son atraídos por el mundo de la joyería y que en alguna ocasión han llevado sus ideas y sus propios rasgos estilísticos al terreno del adorno personal traduciéndolos en creativas piezas de joyería, es numeroso. Algunos de ellos salen a relucir a lo largo de este trabajo de investigación, como simple mención o acompañados de la imagen de alguna de sus joyas: Pablo Picasso, Alphonse Mucha, Salvador Dalí, Georges Braque, Hans Arp, Man Ray, Lucio Fontana, Arnaldo Pomodoro, Bruno Martinazzi, Max Ernst, Roberto Matta, Joan Miró, Alberto Giacometti, Anish Kapoor o Miquel Barceló.

En este capítulo nos centramos exclusivamente en unos autores que son reconocidos internacionalmente como escultores y cuya dedicación al mundo de la joyería va más allá de ser una atención esporádica.

Nos referimos a los escultores Julio González, Pablo Gargallo, Alexander Calder, Eduardo Chillida, Miguel Berrocal y Anthony Caro, cuya presentación sigue un orden cronológico determinado por la época en la que realizan sus piezas de joyería, partiendo de los inicios del siglo XX y concluyendo en el siglo XXI.

Lo que vamos a ver a continuación no es una recopilación de la obra de joyería de estos autores, sino que, entre la abundante producción encontrada, seleccionamos para nuestro trabajo un número muy reducido: aquellas que nos van a servir para establecer los lazos de relación entre su labor escultórica y de joyería.

A través de muestra y el análisis de estas escasas pero representativas piezas trataremos de descubrir el impulso creativo que induce a cada autor a tomar contacto con el mundo de la joyería; cómo se relaciona y traslada a ella su visión artística y escultórica; o establecemos un análisis comparativo entre algunas de sus esculturas y joyas, descubriendo afinidades o diferencias.

Se trata de la obra de unos escultores que han dedicado parte de su esfuerzo e ingenio también a la creación de joyas y su estudio contribuye a revelar el grado de complicidad existente entre las dos disciplinas: la joyería y la escultura.

5.1. Julio González: orfebre y escultor

No podemos acometer el análisis de la obra escultórica y de joyería de Julio González sin sacar previamente a colación la vanguardia parisina de finales del siglo XIX y principios del XX, pues a los escultores españoles Francisco Durrio, Manolo Hugué, Julio González y Pablo Gargallo les une la coincidencia de encontrarse y relacionarse en el París de los albores del siglo XX, pero también, el hecho de compaginar, en mayor o menor medida, la labor escultórica con el trabajo de orfebrería.

Sabemos que el primero en llegar a París y tomar contacto con el campo de la joyería -compaginándolo con la cerámica- es el artista vasco Paco Durrio, quien ya en el año 1896 expone sus joyas en la galería Art Nouveau de Siegfried Bing, años antes de que sus compatriotas llegasen a París. En opinión de Kosme de Barañano:

“Podemos decir que es el encuentro personal de los otros tres artistas en los primeros años del siglo con el bilbaíno, el que conlleva la aceptación de este trabajo como una actividad de igual signo que el de su actividad plástica aunque delimitada en otra escala”⁶⁹

Está documentado que Francisco Durrio trabaja piezas de cerámica desde su primera llegada a la capital francesa, entre 1884 y 1885, y que esta afición evoluciona gracias a su relación con Gauguin, con quien entabla amistad y comparte estudio e ideas afines sobre la relación de los distintos géneros artísticos, ya que ambos autores conceden la misma importancia a los distintos medios de expresión.

Durrio se inicia en el mundo de la joyería a través del artista y orfebre Alphonse Mucha y desde entonces aplica su concepto escultórico a la

⁶⁹ Barañano, Kosme. “Valores estéticos en Durrio y en González” En: *Francisco Durrio y Julio González, Orfebrería en el cambio de siglo*. p.32

cerámica y a la orfebrería como a la propia escultura, de la misma manera que Gauguin se manifiesta artísticamente a través de la pintura, la cerámica y la madera tallada.

El artista repite los mismos temas iconográficos en sus joyas y en sus esculturas, traslada de uno a otro campo aspectos técnicos y formales, incluso otorga a las joyas un tratamiento escultórico: en cierta ocasión da instrucciones precisas sobre la manera en que debía ser expuesta una serie de joyas; de la misma manera que distanciamos una escultura de otra a la hora de colocarlas en la sala expositiva para brindar a cada una el espacio necesario que le de autonomía, Durrio pide lo mismo para cada una de sus joyas: cajas individuales de cristal de medidas proporcionales a cada una de ellas, así como su ubicación distanciada y diseminada por la sala. El propio autor indica en una carta:

“Presentadas así lucirán más y no tendrá el aspecto repugnante de escaparate de tienda que produce el conjunto de todas aglomeradas en una sola vitrina”⁷⁰

Las joyas de Francisco Durrio no albergan piedras preciosas ni están realizadas con metales propios de la alta joyería; son piezas valoradas por su autor como objetos artísticos y no por su valor material; joyas que denotan un marcado carácter escultórico; formas cuyos tamaños se ajustan a la función decorativa para la que son concebidas, pero que si hipotéticamente ampliásemos a una escala mayor, las hebillas, los broches y los colgantes serían relieves y las sortijas, escultura de bulto redondo.

A ello contribuye la omisión o la ocultación que hace Durrio en sus piezas de un elemento de sujeción ajeno a la forma: en el colgante que podemos ver a continuación (fig.319), trabajado por el autor por ambas caras,

⁷⁰ Barañano, Kosme. “Valores estéticos en Durrio y en González”. En: *Francisco Durrio y Julio González, Orfebrería en el cambio de siglo*. p.34

podemos constatar cómo uno de los elementos de la propia figura y el espacio hueco que genera, hace las veces de sistema de enganche, a través del cual se introduce el cordón o la cadena de la que pende la pieza.



[319] Colgante -anverso y reverso-, 1895-1896
Plata cincelada, 6'4 x 6'1 x 0'9 cm.
Francisco Durrio

Los temas que trata son repetidos por el escultor en enormes jarrones cerámicos, en monumentos escultóricos funerarios, o en objetos personales: el ser humano recogido sobre sí mismo y creando una atmósfera de ensoñación -propia del modernismo- en la que las figuras aparecen en actitud distante con respecto al espectador, como en un mundo propio, cerrado y ajeno a otras realidades. Estas anatomías generalmente están delimitadas por contornos circulares u ovalados que contribuyen a potenciar la sensación de cerrazón e intimidad; se trata de flexibles y sinuosos lazos, elementos vegetales que rodean los cuerpos, o son los propios brazos y manos de las figuras las que envuelven y protegen el conjunto, transmitiendo la sensación de que se haya contenido en el interior de un huevo o acurrucado en un nido.



[320] Broche, 1895-1896
Plata cincelada, 8 x 8 cm.
Francisco Durrio



[321] Sortija, 1895-1896
Plata cincelada, 2 cm. Ø
Francisco Durrio

Durrio refuerza la contundencia de sus volúmenes al darles un acabado mateado, que logra erosionando la superficie mediante la proyección de chorros de arena sobre la pieza de metal. Así mismo, realza el volumen de sus figuras oxidando la plata en zonas concretas, lo que da como resultado coloraciones negras, que salpicadas sobre determinadas partes, contrastan con otras más claras.

A través de unas joyas de volúmenes rotundos, anatomías recogidas y perfecto acabado técnico, Francisco Durrio deja constancia de su personalidad y de su sentir melancólico, pero además, el hecho de mezclar los géneros artísticos, interrelacionando la práctica escultórica con la cerámica y la orfebre, supone un ejemplo y una influencia enriquecedora para los artistas españoles que llegan a París unos años después.

Entre éstos, el que más acusadamente refleja en sus joyas dicha influencia es Manolo Hugué, el cual, a su llegada a la capital francesa comparte estudio con el escultor bilbaíno. Años después, en unas memorias recogidas por José Pla, el escultor catalán reconoce:

“...para las cosas de orfebrería, los consejos del escultor Durrio me sirvieron de mucho. Durrio es muy hábil y muy simbolista”⁷¹.

Al contrario que Francisco Durrio, quien diseña y ejecuta hasta en sus últimos detalles cada una de sus piezas, la primera serie de joyas de Hugué, realizada en París entre 1903 y 1907, es solamente diseñada o trabajada en yeso por el artista y son los joyeros Arnould y Van der Vin quienes las fabrican en oro, plata y a veces esmalte. De estos primeros años en París no se conoce otra obra del artista que no sea esta serie de joyas acordes con la temática modernista del momento y orientada

⁷¹ Barañano, Kosme. “Durrio y Manolo Hugué” En: *Francisco Durrio y Julio González, Orfebrería en el cambio de siglo*. p.26

estética y profesionalmente por Paco Durrio, gracias a la cual Manolo Hugué se defiende económicamente (fig.322-323).



[322] Anillo, 1903-1907
Oro y esmalte, 0'9 x 2 cm.
Museo Nacional de Arte de Cataluña
Manolo Hugué



[323] Hebilla, 1903-1907
Plata, 7'4 x 6'9 cm.
Museo Nacional de Arte de Cataluña
Manolo Hugué

En etapas posteriores el escultor Manolo Hugué vuelve a acercarse tímidamente a la joyería; en el mismo año en que ejecuta en piedra una de sus obras de mayor formato “Monumento a los muertos. La ofrenda”, de ciento cinco centímetros de altura, diseña, entre otras piezas, una argolla para sujetar sus propios pañuelos que no cuenta con más de dos centímetros y medio de diámetro.



[324] “Monumento a los muertos. La ofrenda”. 1924
Piedra, 105'5 cm. altura
Manolo Hugué



[325] Argolla para fular, 1924
Plata, 2'5 x 2'2 cm. Ø
Manolo Hugué

Por las mismas fechas, Hugué trabaja el mismo tema de la argolla también sobre bloque de piedra de pequeñas dimensiones, como se puede ver en la imagen de la figura trescientos veintiséis, al igual que el bajorrelieve “Leda y el cisne”, motivo realizado en distintas épocas, tamaños y materiales -piedra, plata y bronce-.

Todas ellas coinciden en que contemplan anatomías replegadas sobre sí mismas, entre sus propios brazos, envueltas, embozadas...



[326] "Busto de mujer" 1923
Piedra, 14'5 x 10 x 7'5 cm.
Manolo Hugué



[327] "Leda y el cisne", 1912
Bronce, 17 x 17 cm.
Manolo Hugué

Transcurridos unos años, Manolo Hugué diseña y modela una serie de broches en los que podemos destacar una hechura en consonancia con la obra escultórica realizada en la misma época; nos referimos a la presencia de una textura rica y áspera generada por la herramienta durante el modelado y presente tras su reproducción en metal. Si comparamos las joyas realizadas a principios de siglo con estas últimas, podemos apreciar que mientras el volumen de sus primeras piezas posee una superficie lisa y pulida que recoge y refleja la luz, éstas últimas -escultura o joyería- poseen una piel abrupta que la absorbe.



[328] "La noche" Broche, 1930-1941
Plata y gema, 4 x 5 x 1'8 cm.
Manolo Hugué



[329] "Mujer y espejo" Broche, 1935
Plata, 5 x 5'6 x 0'5 cm.
Manolo Hugué



[330] Detalle de "Torero saludando",
1936
Barro, 30 x 11 x 8 cm.
Manolo Hugué

Sobre la obra de joyería de Manolo Hugué podemos sacar en conclusión que siendo en un principio marcadamente influenciada por la estética y la temática de Francisco Durrio y bien divulgada por las casas de joyería parisinas gracias a la reproducción seriada, se hace menos fructífera y más personal con el paso de los años; sin embargo, tanto en la obra escultórica como de joyería de sus últimas etapas se reitera el tema de la figura replegada -cabezas recogidas sobre los hombros o enmarcadas entre sus brazos-, unos temas y unas composiciones que ya encontramos a finales del siglo XIX en la joyería del escultor y orfebre Francisco Durrio y que caracterizan su obra.

En las mismas fechas en las que Manolo Hugué viaja por primera vez a París, lo hace también el catalán Julio González.

A González se le conoce sobre todo por su obra de escultor y por su contribución a la apertura de nuevos caminos para la escultura del siglo XX, sin embargo mayoritariamente se desconoce su faceta artística en el ámbito de la joyería, o que su labor creativa se inicia en el campo de la orfebrería, cuando a la edad de quince años comienza a trabajar en el taller familiar de forja y metalistería artística con su padre Concordio y su hermano Joan.

En este taller barcelonés es donde produce la temprana serie de flores decorativas forjadas en hierro, algunas de las cuales envía a la

Exposición Internacional de Artes Decorativas de Chicago de 1892⁷²:
delicados jazmines, elaborados ramilletes de rosas, crisantemos...

[331] Flor (crisantemo), 1890-1900
Hierro y latón, 29'4 x 13 x 7'1cm.
Julio González



Al contemplar esta flor con detenimiento podemos apreciar cómo la simplicidad del tallo contrasta vivamente con la compleja estructura de la corola. En ella distinguimos un núcleo formado por pétalos cortos que se entrecruzan y se envuelven unos a otros, generando en su interior un espacio vedado a nuestra mirada; bajo ellos se despliegan otros pétalos más largos con una estructura radial y completamente expandidos.

Mirando estos haces cóncavos y convexos se nos revela que la rudeza propia del hierro puede ser doblegada sobre el fuego bajo el martilleado preciso de una mano artista y educada en esta técnica; y también la sensibilidad y la habilidad demostradas por el joven Julio González, capaz de transmitir al unísono las sensaciones de dureza y de delicadeza, de conjugar la rudeza del metal con la tersura propia de los pétalos.

⁷² Escrivá, Joan Ramón. "El metal de las formas". En: *Julio González en la Colección del IVAM, Orfebrería y Joyas*. p. 25

Precisamente la delicadeza y la habilidad técnica son cualidades que caracterizan su obra durante décadas y que adquiere tempranamente formándose en las técnicas de la orfebrería y de la forja en el taller artesanal de su padre y acudiendo a las clases nocturnas del Círculo Artístico Sant LLuc. La copa que vemos a continuación posee un motivo decorativo realizado por el joven González mediante el cincelado del metal, una técnica tradicional y artesanal que, como la forja y el repujado, precisa de muchas horas de trabajo para conseguir su dominio.



[332] Sin título, 1876-1896
Bronce cincelado y fundido
11'3 x 21'2 x 15'4 cm.
Julio González

Tras la muerte del cabeza de familia y la venta del taller, el clan González -la madre y sus cuatro hijos- decide su traslado a París en el año 1900, empujados por el deseo de los dos hijos varones de dedicarse a la pintura y atraídos por el ambiente artístico de la ciudad. Los hermanos Joan y Julio González continúan desarrollando aquí su vocación artística a través del dibujo o la pintura y frecuentando los ambientes de vanguardia, sin embargo la principal fuente de ingresos para la manutención familiar proviene del oficio heredado: la labor orfebre.

En la actualidad se conserva en las colecciones del IVAM -Instituto Valenciano de Arte Moderno- una selección de ciento cuarenta y cuatro piezas de orfebrería realizadas por Julio González a lo largo de toda su vida -collares, medallones, pulseras y sortijas, pendientes, gemelos, alfileres y hebillas-. Aunque muchas de ellas aún no se han logrado datar,

algunas sí aparecen fechadas con anterioridad a 1910, mientras que, salvo un relieve de título “Eva” fechado entre 1900 y 1910, el resto de su obra escultórica data de 1910 en adelante, lo que nos hace saber que la labor artística de Julio González a principios de siglo está volcada, además de en el dibujo y la pintura al óleo, en la orfebrería.

La joyería de Julio González de estos primeros años revela la influencia modernista catalana y la ejercida por la corriente art nouveau. Corren tiempos de reivindicación del artesanado y del “buen hacer”, de apogeo de lo decorativo, así como de reconquista de la naturaleza, de ahí la preferencia por las formas naturales, las líneas sinuosas y los motivos orgánicos.



[333] Colgante, 1900-08
Bronce repujado, circonita y
pasta de vidrio, 6'5 x 3'5 cm.
Julio González

Sólo seremos capaces de descubrir la belleza que posee este pequeño colgante si nos acercamos a él con una mirada lenta, reposada; podemos así reparar en el pequeño agujero que perfora la hoja superior y tomar conciencia de que el sentido funcional de este motivo vegetal es estar suspendido, está hecho por Julio González para ser colgado y todo el volumen se despliega partiendo de esta premisa y de este agujero: las dos ramas o volutas superiores poseen un relieve más bajo que el resto, más sujeto al plano pese a que se dan varias superposiciones, mientras que el volumen y la fuerte sensación de recorrido y de movimiento aumenta

a medida que este recorte vegetal gravita; la rama-madre o central, que tiene en su arranque un volumen amplio, describe una curva que pronto se ve rota, partida en dos por ser generadora de nuevas ramas que, como los brotes nuevos, buscan instintivamente conquistar el espacio en las máximas direcciones posibles, de ahí que se dividan nuevamente y se desplieguen, se giren sobre sí mismas y en múltiples trayectorias; el peso físico y visual se halla sabiamente equilibrado; el contraste entre el color dorado del metal, la limpia transparencia de las circonitas y los cristales de color traslúcido, hace que la pieza resulte muy llamativa; existe además otro efecto de contraste que notaríamos en seguida si cogiésemos esta pieza entre los dedos: el peso macizo propio del bronce, del que cuelgan, muy ligeros, dos circonitas y dos vidrios.

Durante la segunda década del siglo Julio González comienza la producción escultórica y continúa con la elaboración de joyas: alrededor de 1913 la familia abre una tienda en el Boulevard Raspail donde Julio vende sus propias joyas además de otros objetos de arte; también durante este periodo aporta pinturas, varias máscaras repujadas y vitrinas con joyas en el Salon d'Automne y en el Salon des Indépendants, como queda reflejado en sendos catálogos⁷³.



[334] Collar,
1908-1918
Plata repujada
y pasta de
vidrio, 44 cm.
de largo
Julio González



[335] Collar,
1908-1918
Plata repujada
y pasta de
vidrio, 51 cm.
de largo
Julio González

⁷³ Llorens, Tomás. "La orfebrería de Julio González". En: *Francisco Durrio y Julio González, Orfebrería en el cambio de siglo*. p.46

Sobre la relación habida con Francisco Durrio, quien frecuenta asiduamente la tienda de González junto a otros amigos como Pablo Gargallo, y con quien colabora en varios trabajos decorativos, no encontramos en la obra de González indicios de influencias determinantes, pero coincidimos con la opinión de Kosme de Barañano cuando declara:

“Durrio ejerce en González, como en Picasso, una influencia peculiar, que no determina la línea de actuar de su orfebrería sino la perspectiva mental para ejercerla. El encuentro con Durrio y su teoría del arte y de la vida, hace que estos otros artistas se reconozcan a sí mismos...”⁷⁴



[336] Gemelos, s.f.
Plata calada, 2'5 cm. de Ø
Julio González



[337] Collar, 1920-30
Cobre y pasta de vidrio, 47 cm. de largo
Julio González

Decíamos que, además de la creación de piezas de joyería en plata y cobre, el dibujo y la pintura, en estas fechas González comienza a producir escultura, fundamentalmente relieves, máscaras y figuras de bulto redondo y de pequeño formato, una producción escultórica que con el paso de los años, como se sabe, irá en aumento hasta llegar a copar todo su interés, hasta el punto de abandonar prácticamente la joyería.

⁷⁴ Barañano, kosme. En: "Valores estéticos en Durrio y en González". *Francisco Durrio y Julio González, Orfebrería en el cambio de siglo*. p.36

Si confrontamos la joyería y la escultura que realiza González durante estos casi veinte años -de mil novecientos diez a finales de los años veinte- la primera impresión que nos produce es que ambos mundos corren por caminos bien separados: la figura humana como único elemento de la obra y los temas de desnudo femenino, maternidad, mujeres que se peinan o leen, el abrazo de los amantes, o cabezas de mujer, pertenecen exclusivamente al mundo escultórico, mientras que la discreta combinación de pequeñas cuentas de pasta de vidrio con temas vegetales- más o menos identificables- en metal, constituye su labor de joyería.

Pero una segunda mirada, más atenta, nos lleva a descubrir que hay varios aspectos que aproximan la escultura y la joyería realizadas por González durante estos años, como son: la intención decorativa, la preferencia por el trabajo de pequeño formato y la técnica del repujado que aplica indistintamente en una y otra disciplina.

Es necesario recordar que el aprendizaje artístico de González proviene del mundo artesanal y decorativo, básicamente del taller y muy poco de escuela de arte, por lo que la concepción de formas con fines decorativos es en él una herencia de raíces profundas de la que sólo se va desprendiendo con el paso del tiempo. De ahí que durante años surjan de sus manos piezas con **intenciones decorativas**: relieves adaptados a objetos utilitarios -bandejas, platos o relojes- y ornamento para el cuerpo -joyas, hebillas o botones-.



[338] Botones, s.f.
Cobre y esmalte,
2'5 cm. Ø
Julio González



[339] "Muchacha
con cuadrante
horario", 1916
Cobre repujado,
28'5 x 19'7 cm.
Julio González

En cuanto a la segunda afinidad apuntada, la mayor parte de la obra escultórica de Julio González, sea de relieve o de bulto redondo, es de **pequeño formato**.

Las primeras figuras de terracota -maternidades, mujeres peinándose o sentadas, desnudos...- rondan los veinte centímetros; las máscaras de cobre o bronce no superan los treinta centímetros; la mayoría de las placas, de cobre o latón, oscilan entre los veinte y los treinta centímetros.

Más adelante su escultura de hierro forjado y soldado gana en altura, llegando a alcanzar algunas de ellas los cincuenta centímetros, pero sólo escasas obras superan el metro y se acercan a la escala de la figura humana, como “Dafine”, o “Mujer ante el espejo”, que alcanza los dos metros de altura.

A continuación mostramos un bellissimo y delicado relieve circular catalogado en la Colección del IVAM como “una de las obras escultóricas en hierro más antiguas de González”⁷⁵, y a su lado, un pendiente largo: la longitud de ambas piezas oscila entre los siete y los ocho centímetros.



[340] “Muchacha con rodete”, 1918
Hierro repujado, 7'7 cm. Ø
Julio González



[341] Pendiente, s.f.
Plata repujada, 7'5 cm. de largo
Julio González

A juzgar por el tamaño de la obra desarrollada a lo largo de toda una vida, podemos pensar que Julio González tiene preferencia por el pequeño

⁷⁵ Solana, Guillermo. “Esculturas”. En: *Julio González en la Colección del IVAM*. p.62

formato, por la forma de fácil acceso, fácilmente manejable, la escala intimista, el volumen sutil.

En lo que se refiere al tercer aspecto, la mayor parte de la obra realizada por Julio González hasta finales de los años veinte, tanto en el campo de la joyería como en el escultórico, es de **metal repujado**, una técnica ancestral transmitida generacionalmente en los talleres de maestros a aprendices, y en este caso, de padres a hijos.

Así pues, Julio domina desde su juventud los secretos de esta técnica artesanal y a su vez, el trabajo directo del metal: el comportamiento de metales como el hierro, el cobre, el latón, la plata o el bronce bajo su martillo, un conocimiento que se incrementa con el transcurrir de los años y se potencia gracias al artista que hay en González; escultor capaz de crear, mediante el repujado, piezas tan admirables como las que hemos mostrado hasta el momento y como las que vamos ver a continuación.

Mediante la técnica del repujado Julio González modifica la superficie lisa del metal dándole relieve, que obtiene por martilleo del reverso de la pieza hasta conseguir la forma en saliente en el anverso.

[342] "Desnudo sentado peinándose",
1916-1918
Cobre repujado sobre madera,
21'2 x 15'1 cm.
Julio González



Con el repujado, el tipo de volumen que se consigue es un relieve gradual, es decir, que el volumen aumenta sobre la superficie en mayor o menor medida de manera continuada.

Para trabajar el repujado, la lámina se fija sobre una base normalmente de asfalto, brea o laca, pero en el caso del relieve del desnudo peinándose (fig.342), González trabaja la lámina sobre madera; cuando se golpea la superficie de metal por su reverso con los hierros de repujar, la mencionada base absorbe el choque permitiendo la progresiva deformación o repujado del metal a la vez que lo protege con su elasticidad; en este caso el retraimiento de la madera sin duda contribuye a generar una textura tan rica, además de la que finalmente consigue, ya en la cara anterior de la lámina, mediante el cincelado.



[343] Objeto de adorno, s.f.
Cobre repujado y esmaltado, 4 x 4 cm.
Julio González



[344] "Pequeño rostro", 1912-1914
Cobre repujado
9'3 x 8'2 x 4'8 cm.
Julio González

En cuanto al pequeño objeto de adorno (fig.343) González se sirve de esta técnica para generar la forma y delimitar las zonas destinadas a contener y a proteger el esmalte; mediante el repujado del metal -practicado en negativo por el reverso- obtiene en el anverso tres cavidades sobre las que posteriormente deposita el esmalte.

En los fondos del IVAM encontramos gran número de piezas -entre joyas y pequeños objetos de adorno- con aplicación de esmalte, una técnica también ancestral a la que Julio González dedica su atención durante años.

La pequeña máscara que podemos ver en la figura trescientos cuarenta y cuatro, trabajada por González con la técnica del repujado, difiere de otras en que ahora suprime por completo el elemento plano a partir del cual crea el volumen, ocultándolo a la vista a base de curvarlo hacia dentro, con lo que refuerza la sensación de bulto redondo y esférico de la cabeza.

Hoy en día la técnica del repujado, como tantas técnicas milenarias, está en desuso. Se enseña en contadas escuelas de arte y su utilización por parte de los escultores es muy poco habitual, siendo en general considerada por éstos más como una habilidad artesanal que como técnica escultórica a considerar. A este respecto nos situamos a contracorriente: pensamos que si una mano artesana trabaja hábilmente y domina esta técnica, será capaz de realizar cosas bellas con pericia; pero si la mano que ejecuta sirviéndose de la técnica del metal repujado es una mano artista, por fuerza ha de crear piezas que son algo más que bellas.

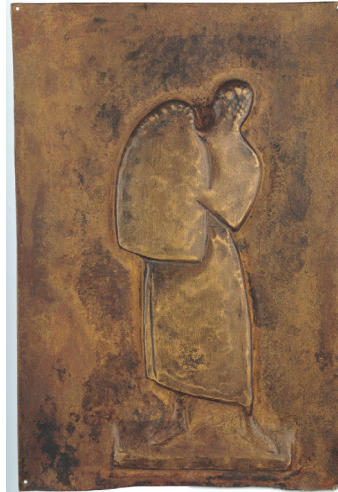
La técnica no hace al artista, pero, por el contrario, cuando un artista, en este caso el escultor y orfebre Julio González, se expresa, resulta irrelevante si utiliza para ello una técnica u otra, en qué medio de expresión lo haga, en qué material o el tamaño que tenga.

Esto se pone en evidencia en este “Pequeño rostro” (fig.344): tras contemplar este bello fragmento llegamos a la conclusión de que, por la manera de configurar este rostro, de dar forma, volumen y proporción a estos rasgos medio definidos, medio insinuados y por su capacidad para plasmar tan serena expresión, González convierte esta pieza mínima en monumental.

En las manos de Julio González la técnica del repujado se somete a su intencionalidad y si en las primeras décadas el artista se expresa mediante un trabajo naturalista, a medida que avanza el siglo su estilo evoluciona progresivamente hacia un lenguaje más simplificado.



[345] Collar,
1920-1930
Plata repujada,
pasta de vidrio,
47 cm.
Julio González



[346]
"Maternidad"
1924-1926
Latón repujado,
24 x 16 cm.
Julio González

En el caso del collar (fig.345), González, mediante el repujado, no representa ahora figuras reconocibles, tan solo reproduce en la chapa las formas generadas por distinta herramienta, agrupadas en círculos o en secuencias lineales y haciendo énfasis en el juego de luces y sombras que crea la forma en relieve y la rehundida, potenciado con la oxidación del hueco. En "Maternidad" (fig.346) la lámina repujada tan solo insinúa el volumen de las figuras, son formas muy simplificadas, de marcado contorno y volumen plano.

Como acabamos de ver, pese a lo aparentemente diferente que resulta la joyería de la escultura de Julio González de las primeras décadas, hallamos coincidencias en cuanto a la intención, el tamaño o la técnica; más adelante, en la joyería y la escultura realizada entre los años 1929 y 1933, encontramos un paralelismo más acusado, desde el momento en que el artista se decide a trabajar los mismos temas en ambas disciplinas.

En las últimas imágenes mostradas ya podemos apreciar cómo Julio González se adentra en los caminos de la simplificación. En adelante el interés del artista se centra de lleno en la búsqueda del sintetismo formal; técnicamente se produce un cambio radical: abandonando la técnica del repujado, González retoma el recorte, el forjado y la soldadura del metal.⁷⁶



[347] "Máscara acerada", 1929-30
Hierro forjado, 26 x 17'5 x 4'3 cm.
Julio González

La superficie de la plancha de metal, que hasta entonces sólo trastoca repujándola para generar el relieve, pasa en esta máscara a ser forjada, cortada, plegada, curvada y soldada, incorporando además el hueco y el vacío al conjunto. Es la época en la que se produce el reencuentro personal y varias colaboraciones con Pablo Picasso, y en la que la obra de González comienza a traslucir la influencia de las distintas corrientes artísticas que se secundan: cubismo, surrealismo, constructivismo o abstracción.

En esta etapa la investigación de González se centra en el tema de la cabeza y su depuración formal, creando una serie de máscaras cada vez más sintéticas, en las que podemos destacar como rasgo estilístico característico la resolución de la frente y la nariz de sus figuras en la forma esquemática de una T.

⁷⁶ El hecho de que muchas de las obras de Julio González sean de bronce es debido a que posteriormente son reproducidas y seriadas en dicho metal, pero queremos recordar que el original es realizado en su momento por el autor en hierro forjado y soldado.

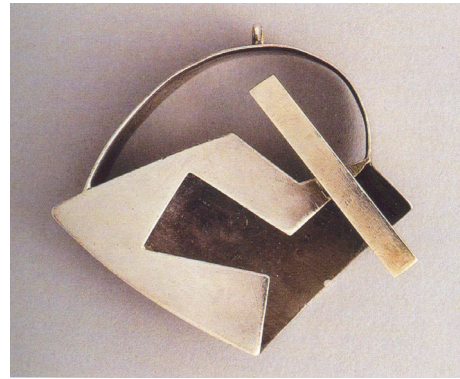


[348] Broche, 1932
Plata, 4'5 x 3'5 cm.
Julio González

→[349] "Pequeña máscara recortada
de Montserrat", 1930-1933
Hierro forjado y cortado,
19'5 x 15'8 x 4 cm.
Julio González

En este pequeño broche (fig.348) hallamos una muestra evidente de que la investigación plástica que González está llevando a cabo en el terreno escultórico es trasladada a la joyería; en ambas piezas el artista conjuga el punto de vista frontal y de tres cuartos; la representación esquematizada del rostro es conseguida mediante corte y forjado -en el caso de la máscara- y corte, ensamblado y soldadura -en el caso del broche- de láminas de metal; la superficie de la chapa de plata recoge y evidencia las muescas, incisiones, punteados, raspados o rascados propios del trabajo con ella, y esto, sumado a la oxidación intencionada, acercan su apariencia a la de otros metales más propios de la escultura.

Estas nuevas representaciones (fig.350-351) cada vez más próximas a la abstracción, surgen tras un proceso reductivo y sintético; en el caso de la escultura, las distintas partes de la cabeza son resumidas en tres únicos elementos, dos recortes de chapa y un aro; en ambas piezas el proceso elegido por González es el constructivo, con superposición de planos y soldadura:



[350] Colgante, 1929-1933
Plata, 5 x 5'5 cm.
Julio González

→ [351] "Cabeza con aureola", 1932
Hierro forjado y soldado,
21 x 14'8 x 3'8 cm.
Julio González

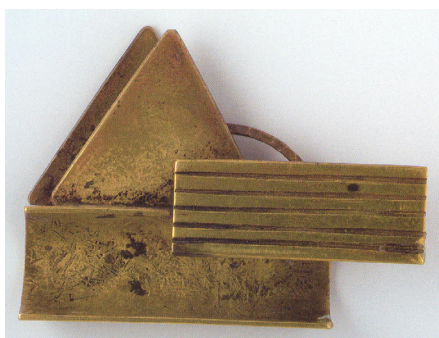
Descubrimos nuevamente un paralelismo formal entre estas dos obras: por un lado aparece la ya comentada forma de T como símbolo inequívoco de la frente y la nariz, que aparece en primer plano en el caso de la escultura, mientras en el colgante se genera por la sustracción de dicho recorte, siendo el negativo, el vacío profundo y oscuro el que hace evidente una T invertida; por otro lado está el acto creativo de construir superponiendo los elementos de manera que las formas, los espacios generados entre ellas y el del fondo establecen un diálogo y crean la profundidad; ambas piezas contemplan un aro o arco que sugiere, por su posición en el conjunto, la forma circular o contorno de la cabeza; finalmente, ambas son creadas por el artista para ser vistas frontalmente y adosadas al plano: la escultura, a la pared y sobre el pecho, el colgante.

Encontramos que las dos últimas piezas comentadas hallan su culminación volumétrica en una nueva obra, ahora exenta: nos referimos a la conocida escultura "Enamorados I", en la que el volumen de la cabeza es sugerido mediante la profundidad interna de un recipiente sobre el que se apoyan ahora dos rostros planos (fig.352):

[352] "Los Enamorados I", 1932-1933
Hierro forjado y soldado,
12'3 x 7'8 x 8'3 cm.
Julio González



Para concluir este apartado mostramos a continuación tres broches realizados por González en las mismas fechas que las obras que acabamos de comentar. En estas piezas Julio González abandona los temas del rostro o la cabeza y se limita a la construcción con formas esenciales, que al igual que ocurre en sus esculturas, tiene como base una investigación puramente formal.



[353] Broche, 1929-33
Latón, 4'2 x 5'5 cm.
Julio González



[354] Broche, 1929-33
Latón, 8'5 x 3 cm.
Julio González



[355] Broche, 1929-33
Latón cincelado, 5'5 x 7'3 cm.
Julio González

Pese a tratarse de relieves, el orfebre genera la ilusión de que nos hallamos ante un volumen acusado gracias a la aplicación de distintos recursos: la superposición de planos; el hueco, el vacío, el espacio, están

presentes en la composición como parte integrante y activa; aunque hay un predominio de la forma plana, la cavidad y la profundidad, sus luces y sus sombras, figuran también con un protagonismo rotundo: bien recogidas en un segmento con forma de U (fig.353) -segmento que como veremos más adelante utiliza en su obra el escultor Anthony Caro reiteradamente-; bien alrededor y contenidas en formas cilíndricas abiertas (fig.354); bien resaltada y enmarcada por el contorno de un triángulo equilátero recortado y suprimido de una plancha, o entre delgadas líneas paralelas (fig.355).

Algunas formas planas, de líneas rectas y dinámicas, dialogan con otras ofreciéndonos el paralelismo o la divergencia direccional del contorno de sus figuras, unas siluetas que se recortan en el espacio con una limpieza y un equilibrio compositivo admirables. Las aristas, por su parte, son siempre suavemente redondeadas por el artista para sugerir calidez, y gracias a la aplicación de distintas texturas aporta dinamismo y enriquece la superficie.

Julio González al idear estos broches geométricos, crea formas de carácter escultórico, austeras y frías, perfectamente equilibradas, sumamente bellas; unas formas que denotan su reflexión acerca del espacio, de la composición o de la construcción, sea trabajando con volúmenes expandidos o íntimos.

La obra escultórica realizada por González en sus últimas décadas contribuye al cambio radical operado en el lenguaje plástico del siglo XX y consolida a este artista como precursor de una escultura nueva, en tanto que su obra más delicada pasa desapercibida.

La suma de su joyería, tanto la más identificada con su escultura, como la menos afín, es el reflejo de un trabajo de investigación formal que se prolonga a lo largo de cuarenta años -sus últimas joyas datan de 1933 a 1940-, de la que podemos destacar: la abundante producción, la habilidad

técnica demostrada, un trabajo delicado y con especial atención de los acabados, la presencia sutil pero efectiva del color, sea a través del esmalte o de pequeñas cuentas de vidrio coloreado, o el dominio del oficio; así mismo, el carácter personal que denotan y que encontramos tanto en el terreno de la joyería como en el escultórico, coincidiendo en la utilización de los mismos materiales y técnicas, la sobriedad de sus composiciones y el dinamismo o impulso interior que transmiten sus obras.

Si comparamos el trabajo realizado por Francisco Durrio, Manolo Hugué y Julio González, observamos que cada escultor toma contacto con el mundo de la joyería bajo circunstancias diferentes, se relaciona con ella de distinta forma, existen lazos de cohesión con su escultura y repercute en el proceso creativo del artista con diferente intensidad.

Francisco Durrio considera la joyería un medio de expresión de igual signo que la escultura o la cerámica, no hace distinciones, y lo demuestra trabajando e interrelacionando las prácticas escultórica, cerámica y orfebre: traslada de uno a otro campo los mismos temas -melancólicas anatomías humanas-, aspectos formales -la figura humana naturalista-, o técnicos -el mateado de superficies mediante chorro de arena, o el color y el tono que aplica en la superficie de las piezas-, y valora sus joyas como objeto artístico, no por su valor material.

Manolo Hugué lo hace de la mano de Durrio y básicamente con la finalidad de ganarse la vida. No se aplica ni experimenta en el oficio como lo hacen sus compatriotas Durrio o González: la mayor parte de sus piezas de joyería son sólo diseñadas o trabajadas en yeso por él, son joyeros profesionales quienes las hacen. Sin embargo, en las escasas joyas realizadas enteramente por él descubrimos que interrelaciona los dos campos trasladando de uno a otro los mismos temas -también la figura replegada- y el mismo procedimiento -el modelado-.

A Julio González la joyería le viene dada como una herencia, por lo que toma contacto con este terreno antes que con el escultórico. Lejos de abandonar el oficio que domina, lo desarrolla durante prácticamente toda su vida, sirviéndole durante años como medio de manutención y, artísticamente, como medio de expresión e investigación.

Por estos motivos su producción de joyería es muy extensa.

Técnicamente podemos resumir su evolución artística como una trayectoria de ida y vuelta: de la forja al repujado y nuevamente a la forja, que aplica, finalmente, con un lenguaje constructivo propio e innovador.

En cuanto al estilo, su obra de joyería evoluciona a la par que la escultórica: desde el naturalismo de sus primeras flores forjadas, de gran parte de su joyería y de su pequeña escultura de bulto redondo, se dirige progresivamente hacia el expresionismo y hacia un lenguaje más simplificado, que finalmente le conduce al cubismo y la abstracción -que no obstante compagina con la figuración-; de su extensa labor joyera podemos considerar plenamente identificable con su escultura, la producida durante este último periodo abstracto.

Pensamos que Julio González hace joyería a lo largo de toda su vida porque artísticamente le llena, pues encuentra en su creación un medio apropiado para la investigación y la búsqueda plástica, la experimentación con la forma, la composición, el material y las técnicas.

González descubre en la joyería un medio de expresión, y cuando con más de cincuenta años acepta plenamente su condición de escultor, lo hace vertiendo en la escultura toda una vida de trabajo artístico delicado.

5.2. Las máscaras mínimas de Pablo Gargallo

Mientras que los tres escultores observados en el capítulo anterior toman contacto con el mundo de la orfebrería desde su primera llegada a París -incluso desde antes, en el caso de Julio González-, las circunstancias son muy diferentes para el escultor aragonés Pablo Gargallo, quien, durante años, realiza por encargo numerosa obra escultórica antes de crear su primera colección de joyas en 1915.

El joven Gargallo aprende el oficio de escultor en el taller de Eusebi Arnau, trabajando primero como aprendiz y después como ayudante durante aproximadamente dieciocho años, tras lo cual viaja a París por primera vez en el año 1903. Sin embargo, este primer contacto con la vanguardia artística será breve, pues al año siguiente regresa a Barcelona, ciudad donde se suceden los encargos en el transcurso de varios años: la decoración de la fachada del Teatro Principal de Tarrasa, los cuatro bajorrelieves que decoran el exterior del Teatro Bosque de Barcelona -que representan a sus amigos Pablo Picasso, Isidre Novell, Ramón Reventós y a él mismo-, las esculturas del interior del Palacio de la Música Catalana, la extensa decoración escultórica del Hospital de la Santa Cruz y San Pablo, el busto de mármol del pintor Joseph Lluís Pellicer, o el monumento al actor Lleó Fontova.

Tras alternar durante un tiempo su estancia entre las ciudades de París -donde frecuenta a los españoles Pablo Picasso, Francisco Durrio, Manolo Hugué y Julio González- y Barcelona, en 1915 se instala con su mujer Magali durante un tiempo en un pueblecito cercano a la capital barcelonesa para recuperarse de una importante crisis de salud. Es aquí donde, ya sea por guardar obligado reposo, por su reciente matrimonio, o por ambos motivos, se limita durante dos años a trabajar en pequeño y medio formato: joyería en plata, hierro y oro, máscaras de chapa de hierro o cobre y pequeñas placas repujadas.

Muchos años después, en 1994, a raíz de la donación de una joya de Gargallo que hace Manuel Dargallo al Museo Pablo Gargallo, quedan recogidos datos de interés concernientes a la creación y ejecución de esta primera serie de joyas realizadas por el escultor aragonés:

“El artista estuvo una temporada convaleciente en el pueblo de Tiana, a dieciséis kilómetros de Barcelona. Ocupaba, con Magali, una vivienda propiedad de la familia Reventós Bordoy, la familia de mi madre. Pablo Gargallo distraía allí su obligado reposo dibujando joyas que luego eran realizadas en metales nobles y piedras semipreciosas. La querida Pierrette me presentó, no hace aún muchos años al anciano orfebre que colaboró con su padre en la ejecución de esas joyas, y cuyo nombre no recuerdo en este momento”⁷⁷

Unas declaraciones que nos permite conocer el hecho de que, al menos esta primera serie de joyas, no es realizada enteramente por el propio escultor, como hacen sus compatriotas Durrio o González, sino que, siendo diseñadas por Gargallo, se precisa de la colaboración de un orfebre profesional para su ejecución.

El colgante y el anillo que mostramos a continuación forman parte de esta primera serie, algunas de las cuales expone Gargallo durante los meses de diciembre de 1915 y enero de 1916 en la joyería de los hermanos Valentí de Barcelona, obteniendo éxito de crítica y venta.



[356] Anillo, 1915
Oro y piedra verde
2'5 x 2'5 cm. Ø
Pablo Gargallo



[357] Colgante, 1916
Plata dorada y
piedra verde,
5'5 x 3'5 x 1'5 cm.
Pablo Gargallo

⁷⁷ Gil Imaz, M^a Cristina. “Deleitarnos con Gargallo”. En: *Gargallo y los metales*. p. 7

Ante estas imágenes (fig.356-357) se hace evidente que Gargallo diseña estas piezas siguiendo el gusto y la estética de la joyería de la época, en cuya composición el elemento principal es la piedra preciosa o semipreciosa encajada y el resto de los elementos cumplen el cometido de rodearla y sujetarla, además de realzar su forma, su color o su valor.

La joyería tradicional del momento gusta de la curva, la voluta o el arabesco, pero nos llama la atención la utilización de este mismo motivo en otras piezas que crea por las mismas fechas: en la máscara conocida como “Faz de Cristo” el ensortijado cabello y la barba rodean la Faz con verdadera profusión de cintas de metal, describiendo curvas, espirales o líneas serpentinas semejantes a las que rodean las gemas de los anillos.



[358] “Faz de Cristo”, 1915
Chapa de cobre, 15 x 9 x 6 cm.
Pablo Gargallo



[359] Anillo de hombre, 1916
Hierro y amatista doblada en oro, 1'8 Ø
Pablo Gargallo



[360] Anillo, 1916
Oro y granate, 2'1 cm. Ø
Pablo Gargallo

Tanto en la máscara como en los anillos estos rizos o volutas son realizados por Gargallo con una técnica artesanal, cortando la fina chapa de metal en tiras que luego dobla una a una, para terminar enrolladas alrededor del contorno, en el caso de la Faz y soldándolas sobre el aro y alrededor de la gema, en el caso de los anillos.

Junto a las sortijas y colgantes de corte tradicional, Pablo Gargallo expone en la mencionada joyería otras piezas mucho más personales, en las que vemos reflejado el trabajo de investigación formal que el artista inicia ya en 1907 en el terreno escultórico.



[361] "Pequeña máscara con mechón", 1907
Chapa de cobre, 8 x 6 x 2'6 cm.
Pablo Gargallo



[362] Fotografía tomada para la exposición,
1916
Joyería J. Valentí, Paseo de Gracia, Barcelona
Joyas de Pablo Gargallo

Los críticos y estudiosos de la figura de Gargallo coinciden en señalar, como obra que abre el camino a su trabajo escultórico innovador y sintético, la pieza "Pequeña máscara con mechón" (fig.361) de 1907.

Se trata de la primera de una serie de obras realizadas en chapa de metal, un material y una técnica que nada tiene que ver con lo que el escultor hace hasta el momento: la talla de piedra y el modelado en materias dúctiles.

Su realización tiene lugar durante la segunda visita a París; coincide en el tiempo con la terminación de "Les demoiselles d'Avignon", de Pablo Picasso, también de mil novecientos siete, siendo este cuadro y las máscaras africanas dos factores influyentes en la creación artística del momento y concretamente en esta máscara de pequeño formato.

Podemos considerar esta pequeña pieza de chapa de cobre - posiblemente su autorretrato- como el primer tanteo de Gargallo con las

posibilidades escultóricas que se esconden en la fina chapa metálica y en su trabajo directo; con ella el artista inicia un trabajo en el que todo le resulta novedoso: el material, la técnica, y un volumen conseguido mediante la manipulación de planos metálicos, opuesto en su concepción al tradicional bulto redondo obtenido por modelado.

Pablo Gargallo, en la construcción de esta cabeza sintetizada deja a la vista todo el trabajo artesanal. En ella podemos diferenciar tres fragmentos de chapa recortada que se superponen configurándola: empezando por la más baja, que identifica el óvalo del rostro y en la que sobresale la barbilla moldeada y se dibuja una fina boca; sobre esta base se ajusta o acopla una segunda lámina que conforma tres partes de la cara, unidas pero diferenciadas: la abombada frente -obtenida mediante el repujado del metal- en cuyo contorno se evidencia el más puro trabajo artesanal, el recorte a tijera, a continuación el plegado que da lugar a la cavidad de los ojos, y por último la nariz, también conformada por plegado; finalmente, sobre la segunda chapa se voltea desde atrás y cae en cascada la tercera y última lámina, una banda cortada en tiras finas que dan forma al característico mechón de pelo.

La novedad radica en que, manipulando de esta manera el material, Gargallo obtiene una forma escultórica sin necesidad de recurrir al proceso del metal fundido.

Pues bien, esta pieza, punto de partida para el escultor de un trabajo de experimentación sintética de la forma figurativa en chapa -primero de cobre y después también de hierro, latón y plomo- va a retomarla Pablo Gargallo pocos años después para realizar una nueva versión como alfiler de corbata de plata. Podemos verla en el centro de la fotografía mostrada en una página anterior (fig.362).

De esta misma exposición destacan sobre las demás, por su creatividad, las dos piezas que mostramos a continuación: un alfiler de corbata y un broche (fig.363-364).



[363] Alfiler, 1915
Plata, 3 x 2'3 x 1'2 cm.
Pablo Gargallo



[364] "Mascarita de hombre", 1916
Oro, 2'8 x 2'1 x 0'6 cm.
Pablo Gargallo

En estas dos joyas descubrimos sin esfuerzo los mismos aspectos que identifican la escultura en chapa metálica de Pablo Gargallo de la misma época, como son, el empleo de un material plano y rígido como lo es la chapa metálica, sumado a la utilización de un procedimiento constructivo para la elaboración de la pieza.



[365] "Joven de pelo rizado", 1911
Chapa de cobre, 15'2 x 12'3 x 6 cm.
Pablo Gargallo

Gargallo repite además, en las máscaras grandes y en las mínimas, unas constantes formales que terminan convirtiéndose en rasgos estilísticos de su obra: todas las creadas en esta época poseen una estructura convexa;

sobre ella se superpone la estilizada nariz y el marcado arco de las cejas; los ojos suelen ser singulares recortes de chapa, añadidos y con llamativas pestañas, o representados mediante la silueta que resulta tras el recorte y supresión de la chapa; el cabello, en muchas ocasiones es ondulado o ensortijado.

Tanto en la máscara de “Joven de pelo rizado” como en el alfiler, Gargallo incorpora el vacío en la composición al recortar la chapa para representar los ojos y la mirada -como son en realidad las máscaras, con huecos a la altura de los ojos que permiten mirar sin ser reconocido-, con la diferencia de que el vacío es absoluto en la escultura, mientras que en el alfiler se forma un hueco oscuro, provocado cuando Gargallo decide cerrar con una lámina la parte trasera de la cabeza del imperdible, proporcionando así a la pieza una terminación de calidad.

Si comparamos la primera obra de chapa recortada “Pequeña máscara con mechón” (fig.361) con estas tres últimas piezas, podemos constatar el perfeccionamiento técnico que desarrolla el artista en estos años de trabajo: del mero acople de fragmentos para el montaje del conjunto pasa, en “Joven de pelo rizado” (fig.365) a la sujeción de la nariz y las cejas con remache, para terminar soldando los elementos con la mayor habilidad, sin dejar rastro que evidencie el uso de la soldadura, como podemos constatar en el alfiler o en el broche.

Reparando en la manera que tiene Gargallo de representar los ojos en estas máscaras, y concretamente en “Mascarita de hombre”, podemos constatar que el artista descubre ya en esta época las posibilidades expresivas del vacío, de la materia desalojada, dejando que sea la silueta y la contundencia del hueco quienes hablen, un recurso que desarrolla en profundidad a lo largo de su trayectoria artística.

Unos años más tarde Gargallo sustituye el cobre por la chapa de plomo para sus modelados y construcciones, pero sobre todo esta nueva etapa artística se caracteriza por la utilización de la forma hueca llevada al extremo: el volumen se invierte, de manera que aquello que podemos apreciar como materia convexa pasa en su escultura a ser cóncava, como podemos ver en las siguientes imágenes:



[366] "Mujer sentada", 1922
Bronce, 25'5 x 32'5 x 25 cm.
Pablo Gargallo

Tras este periodo se inicia la que se conoce en la evolución artística de Gargallo como la segunda etapa del cobre; en lo que se refiere a la joyería, es en esta época cuando el escultor produce su segunda y última serie de joyas, donde también aplica su característica inversión volumétrica.

Se apunta que Gargallo experimenta en el pequeño formato de la joyería sus intuiciones formales, que estas piezas sirven al artista para probar sus innovaciones o hallazgos antes de acometer el trabajo en mayores dimensiones.⁷⁸

Es posible, pues no olvidemos que Pablo Gargallo está habituado al trabajo en pequeño formato y al trazo minucioso gracias a su formación en

⁷⁸ Ordóñez Fernández, Rafael. "Pablo Gargallo en la fecunda soledad de la vanguardia". En: Anson, Antonio; et al. *Pablo Gargallo*. p. 26

el mundo de la medalla: en su juventud realiza encargos para Juli Vallmitjana y en Madrid trabaja una temporada como medallista con Agustín Querol, teniendo en su haber varias medallas, como la presentada a la Exposición del Círculo Artístico de Barcelona, varios retratos en medallas del propio Agustín Querol, de Enrique Borrás y Christian Franzen, o la conmemorativa de la Coronación de la Virgen de la Misericordia de Canet de Mar, entre otras.



[367] Medalla a "Enrique Borrás", 1906
Antimonio, 21 cm. Ø
Pablo Gargallo



[368] Medalla del VIII congreso de los
algodoneros, 1911. Plata, 3'5 cm. Ø.
Pablo Gargallo

También contribuye a formar la mano orfebre el trabajo del repujado, técnica que practica durante años y en la que obtiene un dominio tal que le sirve para ser nombrado en 1921 profesor de la Escultura Aplicada al Repujado en la Escuela Técnica de Oficios de Arte de la Mancomunidad de Cataluña. La obra en repujado que se conserva de Gargallo es numerosa; entre ella, hemos elegido para mostrar este retrato naturalista que hace de su novia Magali no solo por la calidad técnica demostrada, sino también por su sincera belleza.

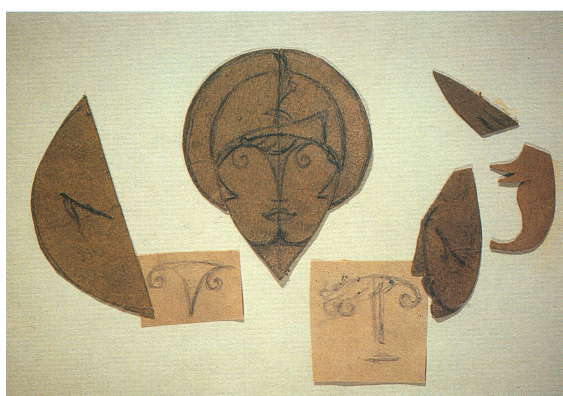


[369] "Retrato de Magali", 1913
Placa de latón
16'5 x 14'7 x 1'4 cm.
Pablo Gargallo

Si a su conocimiento de las ramas escultóricas de la medalla y el repujado, le sumamos la relación habida en París con sus compatriotas y amigos introducidos en el mundo de la joyería y a los que frecuenta - Francisco Durrio, Manolo Hugué y Julio González- no es extraño que Pablo Gargallo entre en contacto con este campo y realice joyería, no solo para probar soluciones plásticas sino también como medio de expresión.

En cualquier caso, esta segunda serie de joyas, las pequeñas máscaras cóncavas de plata realizadas en torno a 1925, son consideradas antecedentes de la escultura que acomete tres años después y que se caracteriza por sus volúmenes cóncavos.

Por las mismas fechas Gargallo empieza a servirse de plantillas de cartón como parte del proceso creativo: con estos patrones ensaya el volumen de las futuras piezas, facilitándole también la visión del despiece y el recorte de cada chapa de metal que configura el conjunto -y que finalmente suelda con habilidad técnica impecable- así como para reutilizarlas en las diferentes versiones sobre un mismo tema.



[370] Plantillas para "Pequeña star con flequillo rizado", 1925
Cartón y papel recortado
34'2 x 40 cm.
Pablo Gargallo

Un método de trabajo que continúa practicando a lo largo de los años, pues se conservan plantillas de muchas de sus esculturas de chapa de cobre y de hierro, como las cuatro piezas de cartón y papel recortados de una de sus últimas obras, el "Homenaje a Chagal", de 1933.

En esta segunda serie de orfebrería de Gargallo domina la temática del fragmento: pequeñas cabezas o máscaras, en su mayoría variaciones sobre los mismos temas, la pequeña star y el arlequín. En muchas ocasiones, tanto en la joyería como en la escultura, Gargallo insiste sobre lo creado, replanteando y haciendo modificaciones que plasma en nuevas versiones, siendo todas ellas diferentes y únicas.



[371] "Pequeña star con flequillo", 1925
Broche de plata, 6 x 6 x 2'5 cm.
Pablo Gargallo



[372] "Pequeña star con mechones", 1925
Broche de plata, 7 x 8 x 3 cm.
Pablo Gargallo

El gran parecido de estas joyas con las esculturas que hace un tiempo después es evidente cuando las confrontamos, casi parecen repeticiones en un formato algo mayor. A continuación mostramos una de ellas, pero se tiene constancia de que existen al menos tres versiones más.



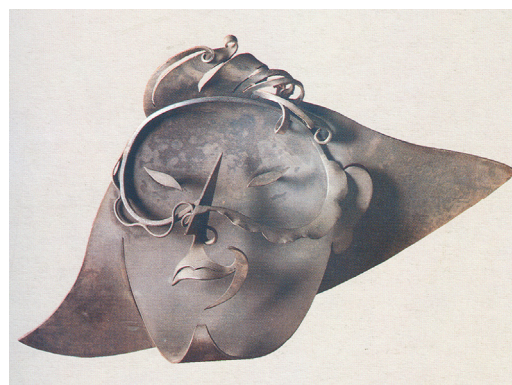
[373] "Pequeña máscara de star", 1928
Chapa de cobre, 13 x 13'5 x 6 cm.
Pablo Gargallo

Tanto las piezas de plata como la escultura poseen carácter esquemático, son creadas por Gargallo con una estructura muy simplificada, a partir de contados elementos; analizándolas con una lectura de adelante hacia atrás, podemos diferenciar en primer plano tres elementos que aportan los rasgos esenciales de la cara, siendo éstos, el flequillo y los ojos -que a veces son una misma forma-, la línea de la nariz y la boca recortada; una forma convexa que constituye el volumen del cráneo; una superficie cóncava que configura la cara; por último, entre ambas se encuentra el elemento protagonista, el espacio, un vacío contenido que da “cuerpo” a la cabeza.

Pablo Gargallo con estas cabezas vacías de materia y escasos pero significativos detalles es capaz de comunicar una expresión, como ocurre en la caricatura, y como lo demuestran la sonrisa enigmática de su pequeño arlequín de plata, o el distante y orgulloso gesto de la escultura:



[374] “Pequeña máscara de arlequín II”,
1925. Broche de plata, 6’5 x 8’5 x 2’2
Pablo Gargallo



[375] “Máscara de arlequín sonriente”, 1927
Chapa de cobre, 18 x 30 x 9 cm.
Pablo Gargallo

Cuando hablamos sobre el característico volumen invertido de estas máscaras nos referimos a él como una forma cóncava que sustituye al volumen convexo que posee un rostro; pero esta forma cóncava también está en el interior del cráneo, pudiendo ser que Gargallo, captando esta transparencia, utilice la cavidad occipital para recoger en ella el resto de los elementos.



[376] "Cabeza de parisina", 1925
Broche de plata, 7 x 5'5 x 2 cm.
Pablo Gargallo

En el broche de plata "Cabeza de parisina" Gargallo experimenta las posibilidades cubistas alterando el concepto tradicional del espacio y aunando los puntos de vista frontal y el perfil, y anticipa, con el peinado a lo paje -propio del estilo art déco- la emblemática escultura "Kiki de Montparnasse". Ésta es realizada tres años más tarde y es considerada por la crítica, entre todas sus máscaras, la más rotunda y definitiva, donde el escultor recoge y demuestra lo investigado y trabajado durante años en joyas y esculturas anteriores.



[377] "Kiki de Montparnasse", 1928
Bronce, 28 x 17 x 15'5 cm.
Pablo Gargallo

Aunque en este caso no se trata de un trabajo directo del metal -pues Gargallo opta por modelar la figura y pasarla después a bronce-, a través de esta emblemática escultura podemos apreciar el empeño del escultor por reducir la forma a la mínima expresión.

En ella, como en cada broche de plata, continúa experimentando con el juego de inversiones cóncavo-convexo, el protagonismo del vacío contenido en la cavidad y derivado de ello los efectos de la luz que incide sobre la pieza y es recogida en dicha concavidad. Él mismo describe estos efectos:

“El relieve convexo -anota- está constituido de construcciones de sombra y luz deslizantes, huidizas, con reflejos que deforman, pues recibe siempre diversos rayos de luz. El cóncavo es franco y sin relieve, con extraordinarias finezas en el claro-oscuro y conserva, uniéndolos, todos los rayos de luz que recibe”⁷⁹

En “Kiki de Montparnase” Gargallo agudiza el proceso sintético de la forma reduciendo a la mitad los rasgos de expresión -ojos, nariz y boca- Además, las formas son depuradas con un grado de reducción que las acerca a los signos. A pesar de esto, el proceso de simplificación está logrado de tal manera que la representación del rostro de Alice Prin⁸⁰ no sólo retrata la fisonomía de esta joven modelo de artistas, sino que consigue reflejar el espíritu del París alegre de los años veinte. Las formas sumamente depuradas, el acabado pulido y brillante y el color especial de la pátina contribuyen acertadamente a aportarle un aire art déco, frívolo y sofisticado.

La relación de Pablo Gargallo con la joyería se establece en unos términos muy diferentes a los de Francisco Durrio, Manolo Hugué y Julio González, pues gracias a los encargos escultóricos que recibe no necesita hacer joyería para ganarse el sustento; será el trabajo como medallista, el dominio de la técnica del repujado, el reposo obligado por motivos de salud, la prueba de ideas en formato reducido y el contacto con otros escultores-orfebres, lo que le acerca al trabajo delicado de la joyería.

⁷⁹ Ansón, Antonio. “Gargallo y los otros”. En: Antonio Anson; et al. *Pablo Gargallo*. p. 58

⁸⁰ En el comic *Kiki de Montparnasse*, sus autores, José-Louis Bouquet y Catel Muller, hacen un interesante retrato de la vida de esta joven parisina, musa de los artistas vanguardistas del momento.

Si observamos el conjunto de máscaras mostradas a lo largo del apartado podemos apreciar que tienen mucho en común, no hallando más diferencias entre las máscaras-joya y las máscaras-escultura que su tamaño y su función.

Salvo en su joyería de corte tradicional, Pablo Gargallo aplica en ambos mundos los mismos temas, la forma figurativa sintetizada -máscaras o cabezas- y siempre de carácter representativo, pues a pesar de la simplificación que practica, no alcanza la abstracción absoluta; la capacidad de captación y transmisión de la psicología de los personajes; en cuanto al material, todas ellas -salvo “Kiki de Montparnasse”- son realizadas con chapa o lámina de metal; técnicamente, todas son construidas artesanalmente: el recorte de chapa, el repujado, la construcción de elementos ensamblados, la soldadura o el uso de plantillas, una técnica caracterizada por su gran depuración y la pulcritud de los acabados; el concepto del vacío conformador o los juegos con el espacio.

En unas ocasiones el artista traslada lo investigado en el terreno escultórico al mundo de la joyería -tenemos un ejemplo en las piezas “Máscara con mechón” (fig.361) realizada en mil novecientos siete, reproducida como alfiler varios años después (fig.362)-; otras veces es al contrario, pues en varios casos lo representado primeramente en el formato mínimo de la joyería es transferido posteriormente a obra de mayores dimensiones -como ocurre con sus “Pequeñas star” o los “Arlequines”-.

La suma de todo ello nos permite argumentar que Pablo Gargallo considera la joyería un medio más de expresión, apropiado para las investigaciones plásticas y la materialización de sus ideas, receptora de su afán creativo y comunicadora de su manera personal y novedosa de entender y representar la forma volumétrica.

5.3. El “hacer” artístico de Alexander Calder

Se conoce al escultor Alexander Calder porque sus frutos escultóricos denominados “Mobiles” y “Stables” hoy son reconocidos a nivel mundial. Pero a poco que se interese uno por la vida de este artista, enseguida sale a relucir que su gama de intereses es variadísima y que deja obras destacadas en cada campo que interviene; no es casualidad que algunas de sus joyas se puedan contemplar en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

A pesar de que “Mobiles” y “Stables” son valorados como sus mayores contribuciones a la escultura del siglo XX, algunos consideramos que varias de sus formas en alambre -sean juguetes, figuras circenses, joyas o escultura mecanizada- merecen considerarse entre las realizaciones escultóricas más originales y notables de nuestro tiempo, opinión que aún no se ha generalizado, seguramente por una cuestión de apreciación.

El propio Calder utiliza deliberadamente la palabra trabajo para designar sus obras, y normalmente llama a las piezas objetos, porque, como él mismo escribe:

“...entonces no puede llegar un tipo y decir, no, eso no son esculturas.
Me lavo las manos de tener que defenderlas.”⁸¹

El escultor toma contacto con el mundo del adorno personal desde muy joven, pues ya a la edad de ocho años recoge en la calle trozos de alambre de cobre que sobran de los tendidos y hace sus primeras joyas para las muñecas de su hermana, aunque la mayor cantidad de éstas, y hechas con otra intención, las produce entre 1930 y 1940.

Manipular materiales tan sencillos y asequibles como el alambre le resulta fácil y familiar porque tienen que ver con su naturaleza, siempre modesta.

⁸¹ Lipman, Jean. *El Universo de Calder*. p.33

Si el resultado de este tipo de actividad son joyas, escultura en alambre, escultura mecanizada, móviles o estables, es lo de menos: existe un vínculo común que subyace en todas sus obras -que de alguna manera las unifica y ante el que todo se subordina- que es la necesidad de hacer; y lo realizado deja a la vista su sello y su personalidad creativa, que se manifiestan con absoluta claridad en todas sus piezas. Por eso podemos hablar de su manera artística de hacer.

A través de algunas de sus más destacadas cualidades personales - humildad, sentido lúdico, e inquietud investigadora- y resaltando entre su numerosa producción algunas obras representativas de distintos campos - objeto doméstico, esculturas de alambre, dibujo, móviles, estables, y algunas joyas-, estableceremos comparaciones entre ellas, con el fin de poner al descubierto los motivos que inducen a este escultor a crear también joyas.

La capacidad de obtener un gran resultado a partir de un mínimo es una cualidad personal y entre las numerosas particularidades que caracterizan su obra, una de las más destacadas.

Seguramente Alexander Calder nace ya con un **carácter humilde** y una predisposición innata para la creación, pero que haya crecido y madurado en un ambiente tan creativo como lo es su entorno familiar -sin olvidar que trabaja con continuidad a lo largo de más de cincuenta años- da como resultado un artista considerado entre los más innovadores y consagrados del siglo XX.

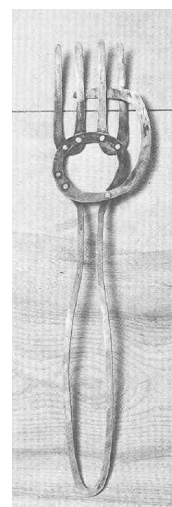
Siendo nieto e hijo de escultores famosos, sus casas son estudios y los amigos de sus padres, artistas. Pero el hecho de que su familia y particularmente su madre, le inculcasen desde la infancia la idea de que lo casero es superior a lo comprado en las tiendas, sin duda favorece el crecimiento de su talento. Es algo definitorio en su formación.

El propio Calder menciona en su autobiografía que sus compañeros de juegos le respetan por las cosas que hace con trozos de madera, cuero, corchos, clavos y pedazos de alambre de cobre, y que a sus padres siempre les gusta las cosas de fabricación casera y le animan a hacerlas. Se intuye que Alexander niño asimila la línea marcada por su madre y experimentando bajo esa premisa, los resultados no pueden ser de otra manera: sobrios y sumamente ingeniosos.

Los catalogados como “objetos domésticos” son toda clase de cosas que Calder inventa y hace artesanalmente: muchos utensilios de cocina, como cubiertos de plata o de latón, cucharones y tenedores para servir hechos a partir de planchas de aluminio, fuentes para asar, coladores, sostenedores de alambre de latón para tazas de café sin asa -más soporte en forma de muelle para evitar los golpes fuertes y los derrames de café cuando se dejan las tazas sobre la mesa-, lámparas, bisagras, pestillos y manillas para puertas, herramientas, etc.

Como cualquier persona, puede ir a una tienda y comprar estos objetos, pero Calder prefiere hacerlos él mismo; se pasa la vida inventando artilugios ingeniosos y disfruta haciéndolos artesanalmente. El resultado puede ser, una cuchara o un broche, un móvil o un estable.

Cuando algunas personas miran un móvil de Calder, ven una serie de formas planas que se mueven, mientras que otras, vemos vida. Si observamos con detenimiento este tenedor - perteneciente a su colección particular- podemos apreciar, además de un utensilio de mesa, un fluir de finos planos con brillos metálicos que van y vienen, aprovechando en su recorrido para discurrir en línea recta o curva, girar y torcerse alrededor de sí mismos, cerrando y concluyendo con una precisión fascinante.



[378] Tenedor, 1940
Alambre de plata
Alexander Calder

Alexander Calder presenta lo esencial de un tema, posee la habilidad para captar y para transmitir la esencia de las cosas, y de representarlo con economía e instinto. Esta técnica de reducción se aprecia en su obra desde sus primeros dibujos de animales -uno de los temas más constantes de su obra- realizados en su juventud y resultado de numerosas excursiones al zoológico. En estos ya se pone de manifiesto su capacidad para sintetizar y comunicar con el mínimo trazo la postura, la actitud u otros aspectos característicos.

En su trabajo, el sintetizado aspecto lineal es una constante: su escultura de alambre “Elefante” (fig.379) tiene una relación inequívoca con los mencionados dibujos que, como esta obra, se resuelven mediante el recorrido de una única línea que surca el espacio y genera una silueta que recoge un gran volumen de aire.

También el collar “El marido celoso” posee un diseño lineal: juega con una línea plana -obtenida al transformar el alambre en una fina cinta de metal por martilleado- que, como en una danza, dibuja un turbulento recorrido evolucionando en el espacio sin perder el carácter lineal y continuado.



[379] “Elefante”, 1928
Alambre y madera, 29’2 x 14’6 x 29’2 cm.
Colección particular
Alexander Calder

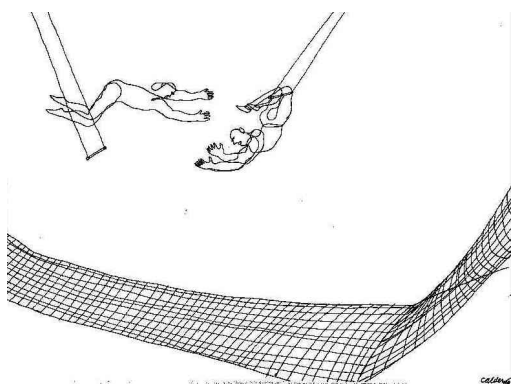


[380] “El marido celoso”
Latón, 37’5 cm. de ancho
Muriel Kallis Newman, Chicago
Alexander Calder

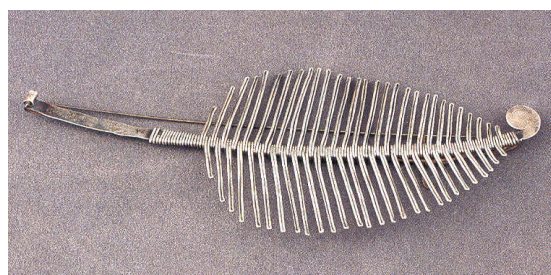
El alambre y la línea, o la línea y el alambre, son una constante en su trabajo, es con lo que más se identifica y lo que más utiliza en su obra. Aparece en las pequeñas figuras de “El Circo”, las esculturas caricaturescas o en sus primeras esculturas abstractas. En los “Mobiles” el alambre genera las formas o es empleado para conectar los demás elementos, y en los “Stables”, a pesar de estar constituidos por inmensos planos, éstos poseen todo el carácter lineal -de hecho, en ocasiones Calder, inicia las esculturas dibujando su silueta en una plancha de metal-.

También protagoniza los dibujos (fig.381): en ellos “Calder usa las líneas de tinta como si fueran pedazos de delgado alambre, no dibujando nada que no pudiera haberse realizado doblando alambres”⁸². De hecho en las fotografías en ocasiones resulta dudoso discernir si se trata de un dibujo o de una escultura de alambre. En cuanto a las joyas (fig.382), muchas de ellas son de línea única, con un recorrido de giro o de ida y vuelta en el que apenas existen cortes, en el que parece no tener cabida la interrupción.

“En una ocasión Calder diría a su hermana: Pienso mejor en alambre”⁸³.



[381] “La cogida”, 1931
Tinta, 56’8 x 71’8 cm.
Dr. Y Sra. Arthur E. Kahn, Nueva York
Alexander Calder



[382] “Broche hoja”, 1940
Plata e hilo de acero, 6’8 x 16’6 x 8 cm.
Colección particular
Alexander Calder

⁸² Lipman, Jean. *El Universo de Calder*. p. 82

⁸³ Ídem. p. 238

Siempre en su línea de buscar la simplicidad, Calder se resiste a usar herramientas y técnicas complicadas:

“Tener mucho equipo hace que se dedique uno a usarlo. Se va en la dirección en la que le lleva a uno su equipo. Se deben establecer límites. El problema de muchos artistas es que tienen demasiada técnica. No saben qué hacer con todo ello. Si lo reduces, puedes trabajar con más fuerza dentro de límites más estrechos”.⁸⁴

Podemos concluir este apartado con una frase de la crítica y amiga personal de Calder, Katherine Kuh, porque recoge con acierto el tema tratado: “¿Quién nos ha deleitado tanto con tan poca pomposidad?”⁸⁵

El **carácter lúdico**, propio de la personalidad de este gran escultor, es otra de las cualidades que hemos querido resaltar, por apreciar que el juego está muy a menudo presente en su obra.

Todos jugamos siendo niños, pero para su fortuna, Alexander Calder no lo olvida al crecer; muchas de las ideas y materiales básicos de su obra se remontan a la infancia y no las abandona, sino que las hace suyas manteniéndolas en constante evolución.

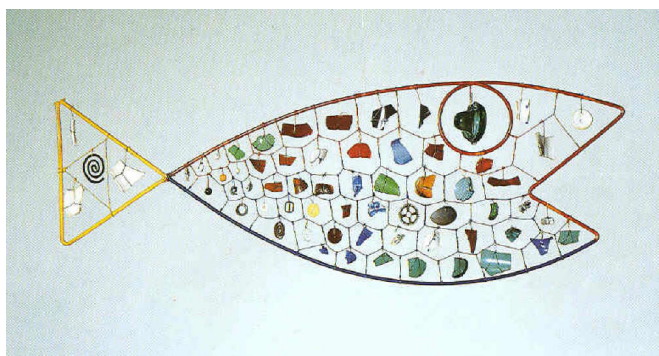
Así, Calder que trabaja como fabricante de juguetes en los años veinte, sigue haciéndolos en los setenta; los temas circenses son dominantes desde el principio y a lo largo de toda su vida, materializándolos como esculturas de alambre, tallas de madera, bronce, dibujos, acuarelas, óleos, guaches o móviles, o las joyas en alambre, que se remontan a los días de juegos con su hermana y sus muñecas.

Se puede pensar que el hecho de no abandonar el mundo del juego le hace sentirse cómodo y bien. Calder sabe que el ambiente del ocio, del juego, es estimulante para la invención y de alguna manera se nutre de él y luego lo trasmite.

⁸⁴ Lipman, Jean. *El universo de Calder*. p. 265

⁸⁵ Ídem. p. 25

La alegría, el juego, forman parte de su manera de vivir, de su personalidad, por eso “su obra, en todas las técnicas, tiene una esencia de pura alegría -en su concepto, en la ejecución, en el color- todo lo cual comunica directamente placer al espectador”⁸⁶.



[383] “Pez”, 1966
Metal, alambre, plástico, madera,
vidrio y cerámica, 41’2 x 122 x 10 cm.
Alexander Calder



[384] “Collar”, 1938
Latón, vidrio, y espejo,
52 cm. de Ø
Alexander Calder

El amigo y principal crítico de Calder, James Johnson Sweeney, opina que la originalidad de Calder reside “en su empeño en respetar el papel del juego... explotando este elemento con fines estéticos”⁸⁷.

Así, de entre todas las maneras imaginables para representar un elefante (fig.379) él lo hace de manera vital, divertida y original, con una trompa en espiral que nos trasporta al mundo de la lengua de las mariposas; o el derroche de alegre ironía que se desprende del collar (fig.380): ¿hay alguna manera mejor de apaciguar el torturante sentimiento de los celos - esas ideas que se enmarañan y enturbian la mente del marido celoso- que mediante la risa?

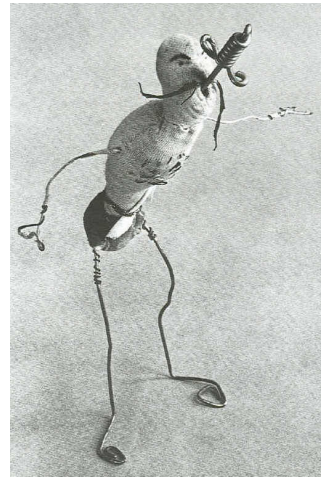
La fascinación que siente por el circo es el motivo por el que tempranamente crea uno en miniatura. Esta obra, formada por muchas pequeñas figuras, es para Calder como un laboratorio donde investiga y halla soluciones que utiliza en su obra futura.

⁸⁶ Lipman, Jean. *El Universo de Calder*. p. 32

⁸⁷ Ídem, p. 45

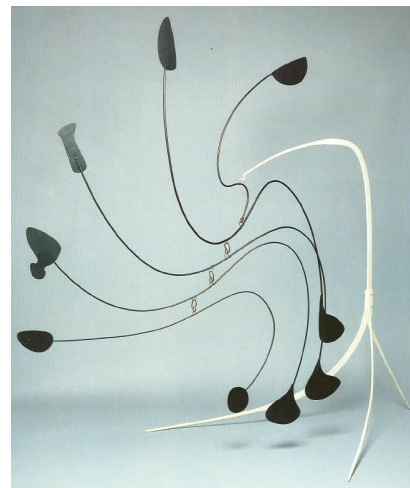


[385] "El Circo", 1926-1931
Madera, metal, tela, papel, cuero, alambre, cuerda, tubo de goma, corcho, botones, lentejuelas, tuercas, tornillos, tapones de botella. Colección del artista



[386] "Tragasables", una de las figuras de "El Circo"
Entre 5 y 35 cm. de altura
Alexander Calder

En la obra de título "Araña" Calder diseña un sistema de sujeción para las distintas partes que permite a cada una desplazarse y crear en el espacio un recorrido gravitatorio de giro sobre su propio eje, en este caso a partir del punto de enganche al elemento contiguo. En el momento en que todas las partes se mueven a la vez, resulta un efecto fascinante.



[387] "La araña", 1940
Lámina metálica pintada y barra de acero, 95 x 99 x 73 cm.
Alexander Calder

A través de los títulos de sus obras podemos comprobar también ese espíritu lúdico e ingenioso: "Glaciar con pétalos de colores" "Seis dientes rojos" "El marido celoso", "Botella de madera con cabellos", "La familia de latón", "La nariz de Kiki", "El cuervo con cresta", "Fuera sombreros", "Muela del juicio", "Telaraña matutina", etc., abundando entre las joyas los juegos de palabras visuales, como un pez para Cordelia Pond -su apellido en español significa estanque-.

Su amigo John Canaday comenta al respecto:

“Seguramente no ha habido otro artista cuya vida creativa le haya proporcionado tanta diversión pura como la que ha hallado Calder en la suya. Y esa misma calidad de diversión, junto con su elegancia y vigor, queda reflejada en todo lo que hace.”⁸⁸

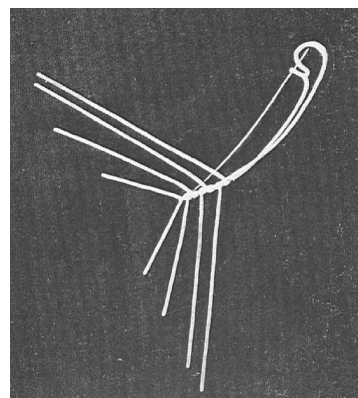
Al observar las figuras trescientos ochenta y ocho y trescientos ochenta y nueve podemos apreciar que la composición es, como en toda su obra, aparentemente sencilla, despreocupada; está formada por pocos elementos y sus formas son claras y esenciales: a pesar de tratarse de formas abstractas posee el mismo elemento lúdico que sus piezas más figurativas.

En estas obras, Calder consigue transmitir sensación de ligereza generando un gran volumen mediante ajuste de planchas monumentales - en el caso del “Stabile”- y utilizando exclusivamente fino alambre para obtener la figura -en el broche-. Y tanto la ligereza como la despreocupación son valores propios de la infancia.

Por eso resulta tan fácil mirar su obra y remontarnos a la niñez.



[388] “Alta velocidad”, 1969
Estable, acero pintado, algo más de 13 m.
de altura, Michigan
Alexander Calder



[389] Broche
Plata, 30'9 cm. de anchura
Museo de Arte Moderno, Nueva York
Alexander Calder

⁸⁸ Lipman, Jean. *El universo de Calder*. p. 30

De la misma manera que se sirve de la escultura para expresar su forma de ver y sentir la vida -llena de movimiento y alegría-, las joyas son para Calder una vía más. Como los niños, es capaz de apreciar las pequeñas cosas y lo demuestra valorando las joyas- a pesar de su reducido formato- como un medio de expresión tan idóneo como lo pueda ser un monumental “Stabile”.

Un **espíritu investigador** es la tercera y última cualidad que hemos querido resaltar de la personalidad de Alexander Calder, ya que poseer este talante sin duda es lo que le dirige a la ingeniería, la mecánica, al movimiento, y a la escultura.

El ambiente familiar en el que crece, como comentamos con anterioridad, marcadamente creativo, es para Calder tan fundamental como lo es la gravilla para un camino; con el tiempo, este toma una dirección lógica, el estudio y la práctica de la ingeniería, graduándose como ingeniero mecánico en el Instituto de Tecnología de Stevens.

El curso de cinética -en donde profundiza sobre las leyes que gobiernan los movimientos planos de cuerpos rígidos, con aplicaciones en maquinaria, péndulos compuestos y de torsión, cuerpos en traslación y en rotación, etc.-, tiene una conexión directa con el futuro trabajo de escultor: construir, es su manera de hacer y obtener las formas, y la presencia del movimiento es uno de los aspectos que constituye y caracteriza su obra.

Además, su educación como ingeniero mecánico, le proporciona una base sólida para comprender las ideas de ensamblaje de los Constructivistas, y las de movimiento dinámico y de uso de materiales industriales apropiados para la era de la velocidad de los Futuristas.

A una pregunta sobre su interés por el circo, Calder contesta: “Siempre me ha encantado la forma de engancharse de las cosas... es igual que un diagrama de fuerzas. Adoro su mecánica, y el vasto espacio, y el foco”⁸⁹.

⁸⁹ Lipman, Jean. *El Universo de Calder*. p. 57

De hecho, uno de los aspectos que se repite tanto en las joyas como en la escultura de alambre, en “Móviles” y “Stables”, y que caracteriza la estética de su obra, es la claridad de ejecución, la transparencia de sus formas, que dejan a la vista todo el recorrido y que muestran lo realizado desde que empieza hasta que termina.

La manera en que Calder engancha unos elementos a otros es la misma en los pendientes que mostramos a continuación (fig.390-391), en los broches de las figuras trescientos ochenta y dos y trescientos ochenta y nueve, y en los “Móviles” de las figuras trescientos ochenta y tres y trescientos ochenta y siete: mediante una torsión que enlaza directamente con el siguiente recorrido y que forma parte de la figura, o mediante ganchos añadidos que posibilitan el balanceo de las formas.



[390] Pendientes, 1940
Alambre de plata, 10'9 x 6'5 x 0'4 cm.
Colección particular
Alexander Calder



[391] Pendientes, 1953
Oro, 3'7 cm. de altura
Leslie Stillman, Connecticut
Alexander Calder

Tanto en el tenedor (fig.378), como en los grandes “Stables”, rechaza el acabado mecánico: prefiere que la unión entre piezas sea hecha manualmente -atornillado, con remaches- para que el público pueda verla, porque forma parte de la obra. En el caso de los “Stables”, este sistema de construcción favorece además su desmontado y transporte.



[392] "De Tom" -para Thomas M. Messer-, 1974
Placa de acero pintado y tornillos, 296 x 216 x 246 cm.
Alexander Calder

Las técnicas utilizadas son básicas, la manera de trabajar es manual, artesana. Rechaza el sistema de moldes y reproducciones, así, cada pieza de Calder -escultura o joya- es pieza única.

Si observamos con detenimiento sus objetos, parece que se nos revela el proceso de ejecución, el momento en que Calder, tras imaginar la pieza, se pone manos a la obra; y cómo la lleva a cabo: si se trata de pequeño formato, de principio a fin él sólo, solucionando los sistemas de enganche, cierres o uniones de las piezas con el mismo alicate con el que va generando la forma.

Podemos constatar esto analizando el procedimiento utilizado para la obtención de una de sus piezas de joyería, por ejemplo, el collar de latón con trozos de vidrio y espejo. Se trata de un collar articulado, formado por la repetición de varios módulos similares y un elemento central de mayor importancia con forma de roseta (fig.384).

Cada módulo es creado a partir de una estrecha tira de latón a la que se hace ejecutar el siguiente recorrido: naciendo desde la izquierda, en seguida se curva mientras asciende, para producir un giro de ciento



[393] Módulo del collar.
Detalle de: "Collar" (fig.384)

ochenta grados, descender, de nuevo girar , trasponerse y aparecer frente a la curva inicial. Con el fin de aumentar la estabilidad y consistencia de este módulo, Calder une las tiras en la zona de cruce mediante un pequeño remache, resultando visible, en vez de utilizar un imperceptible punto de soldadura.

Con ello el escultor obtiene una forma base -con un vacío central-, sobre la que posteriormente apoyará un nuevo elemento: un pequeño trozo de vidrio o cristal. Gracias al hueco central, la luz puede atravesar el vidrio, intensificándose así su transparencia o su color -en el caso de los vidrios coloreados-.

La manera de acoplar el cristal a esta forma puede recordar a las sofisticadas garras que sujetan los diamantes, sin embargo las de Calder tienen la humildad de la grapa: con finos orificios perfora el plano, para incorporar desde abajo y a través de ellos, la grapa sobre la que se apoya el cristal, plegándose sobre él al aparecer en la superficie.

Cada módulo se une al siguiente mediante un sistema de articulación (fig. 393) que permite un ligero movimiento, una cierta holgura, gracias a la cual, cada uno de ellos se adapta mejor a la zona del cuello de quien lo lleva puesto.

El sistema de articulado no puede ser más elemental, lógico y sencillo: tras taladrar los extremos de las placas creando dos minúsculos agujeros, un fino alambre curvado los atraviesa a la vez que los une, y finalmente retuerce con un giro de ciento ochenta grados ambos extremos, generando así dos cabezas que impiden su salida.



[394] Roseta del collar. Detalle de: "Collar" (fig.384)

Por su parte, el rosetón aparece como prolongación del último módulo creado -lo que favorece su integración en el conjunto- y todo él resulta a partir de una única tira de metal, a la que se le ha practicado distintas torsiones y que sólo se superpone en el punto de terminación, donde es fijada y reforzada mediante un último remache.

En muchas ocasiones, la peculiar manera de acoplar los elementos que componen su obra, es una consecuencia de la búsqueda del movimiento: sus enganches, además de cumplir la función de unir unos elementos a otros, deben de posibilitar el giro o el balanceo. Como él mismo manifiesta en su juventud: "...sentía que el arte era demasiado estático como para reflejar nuestro mundo de movimiento"⁹⁰.

Esta idea prende con fuerza en la personalidad de Calder, permaneciendo y trabajando sobre ella hasta el final de sus días.

Siendo consciente de la importancia que posee el movimiento, Calder refleja esta inquietud a través de sus obras, llegando a hacer de él un elemento compositivo más, otorgándole la misma importancia que le pueda conceder al material, la forma, el peso o el tamaño.

Incluso algunas de sus pequeñas esculturas de bronce tiene elementos que se balancean y giran, como "Serpiente sobre arco" o "Doble hélice".

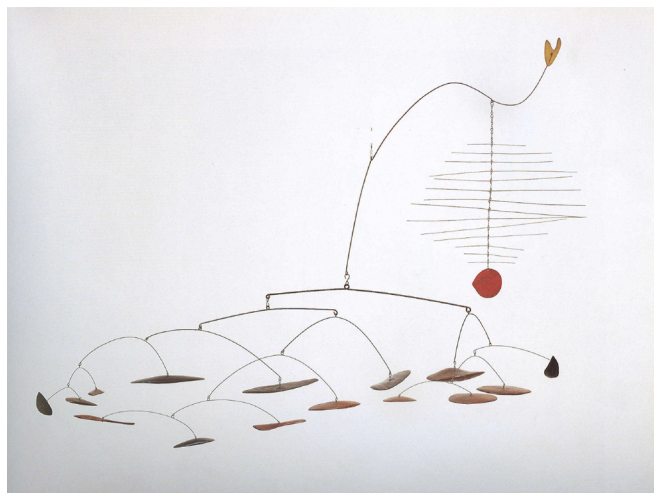
⁹⁰ Lipman, Jean. *El Universo de Calder*. p. 263

La dinámica se percibe en las obras estáticas de Alexander Calder a través del fluir de la línea -de la línea de contorno en el caso de los estables-, que evoluciona en el espacio con un recorrido recto u ondulado, creando arcos o curvas más abiertas o más cerradas, que se precipita en una espiral -en el caso de la trompa del “Elefante” (fig.379)-, o repleta de giros -como en el collar “El marido celoso” (fig.380)-.

Los “Stables”, pueden ser vistos también como el resultado de unas líneas que al cerrarse forman contornos, que a su vez forman los grandes planos que se cortan entre sí y se recortan en el cielo, apuntando marcadamente con sus vértices direcciones que nos invitan a seguir con la mirada.

Durante años Alexander Calder experimenta con el movimiento creando también escultura mecanizada, accionada con manivela o impulsada por pequeños motores eléctricos, pero pronto abandona estos proyectos para centrarse de lleno en la obra móvil impulsada por la acción del aire.

El movimiento es real en los pendientes vistos en las figuras trescientos noventa y trescientos noventa y uno, y en toda su obra móvil.



[395] “Objetos de Madera Flotante y giros de alambre”, 1941
Lámina de metal, alambre, madera y pintura, 75 cm. de envergadura
Alexander Calder

En el caso de los pendientes (fig.390-391), Calder transforma la línea de alambre martilleándola y convirtiéndola en algunas zonas en finísimos planos, que al estar suspendidos, cambian de posición en cuanto se mueve la cabeza, resultando en su conjunto un par de piezas que sugieren ligereza, ingenio y vivacidad. Son “Móviles” en miniatura.

Los pequeños planos de ambos trabajos móviles están diseñados por el artista para que la brisa del aire los balancee, o los haga tintinear, porque como él mismo dijo: “Está el peso, la forma, el tamaño, el color, el movimiento y entonces está el ruido”⁹¹.

Ya sean de plata, metal pintado o madera, estas formas están organizadas y colocadas de tal manera que al ser empujadas por el aire, se mueven ligeramente o desplazándose, según el impulso que reciban.

Parecen dibujos que han adquirido el carácter tridimensional al materializarse, y que sólo muestran toda la posibilidad de sus volúmenes al empezar a moverse.

A través de la exposición de esta significativa pieza, concluimos el análisis de la personalidad y la obra de este maravilloso escultor:



[396] Regalo en el 43 cumpleaños de Luisa, 1948

Lámina de metal, alambre, pintura y caja de cigarros forrada con fieltro

Tamaño del móvil más pequeño: 4 x 4'5 x 2'8 cm., y del más grande: 13'8 x 3'7 x 14cm.

Alexander Calder

⁹¹ Lipman, Jean. *El Universo de Calder*. p.262

En este regalo que Alexander Calder hace a su mujer -cinco pequeñas esculturillas tratadas como joyas-, se condensa mucho de su talento.

El presente consiste en un pequeño joyero en el que se guardan valiosos tesoros: a partir de una sencilla caja de cigarros, añadiéndole compartimentos mediante tablillas de madera, un pequeño cerrojo hecho de alambre, y forrando el fondo con trozos de fieltro de diversos colores - rojo, rosa, anaranjado-, Calder obtiene un delicioso joyero, hecho a medida para contener los gráciles “Móviles”.

A través de este regalo podemos apreciar la personalidad humilde de este escultor, que se identifica con la línea, la chapa y el alambre, que se sirve de materiales tan modestos y asequibles para manifestar su creatividad.

Esa misma humildad, unida a su pasión por el juego y la experimentación, es lo que le permite valorar el mundo de la joyería como medio de expresión, sin que los reducidos volúmenes supongan para él un impedimento; al contrario, el pequeño formato de estas piezas le facilita su manipulación, su accesibilidad -como ocurre con las maquetas- lo que a su vez favorece la investigación.

“Cuando Calder termina algo, deja de preocuparle, y a menudo lo olvida, porque su interés reside en su próximo proyecto. Es la experimentación de su realización, no el objeto en sí, lo que mayor valor tiene para él”⁹².

Así, a lo largo de su vida, con una mente inteligente, unos dedos inquietos y con su manera artística de hacer, Alexander Calder nos deja arquitectónicos estables, escultóricas joyas y en ocasiones, como vemos en la imagen trescientos noventa y seis, impresionantes esculturas en un formato mínimo.

⁹² Lipman, Jean. *El Universo de Calder*. p. 28

5.4. Las medallas de Eduardo Chillida

La obra de Eduardo Chillida comprende densidades que van de la tonelada a los gramos, tan grandes y tan pequeñas son. Entre sus creaciones figura lo monumental y lo mínimo, lo pesado y lo liviano; entre sus materiales hallamos el hierro y el acero, el hormigón, la madera, la piedra, el barro, el papel o el oro.

¿Qué incita a este escultor, uno de los mejores, a trabajar con tan distintas densidades, con materiales tan diversos?, nos preguntamos. Hallamos la respuesta en palabras de su amigo y profesor de Historia del Arte y Museología, Edorta Kortadi:

“El escultor hace los cambios de materiales siempre en función de lo que quiere expresar en cada momento y en cada obra, y de lo que el material le puede ayudar a expresarse”⁹³

Y esa expresión siempre tiene que ver con el espacio.

Considerada en su conjunto la obra de Chillida nos lleva a concretar unas constantes: una expresión, un material, un espacio. Veámoslo haciendo un rápido recorrido por su obra atendiendo al material empleado.

En sus primeras esculturas el joven Chillida se expresa a través de la **piedra** tallada, unas figuras de carácter arcaico que nos remiten a la masa compacta y pétrea que les da origen, y en las que el espacio rodea, envuelve la figura.



[397] “Torso”, 1950
Piedra, 67 x 31’5 x 26 cm.
Eduardo Chillida

⁹³ Kortadi Olano, Edorta. *Una mirada sobre Eduardo Chillida*. p.19

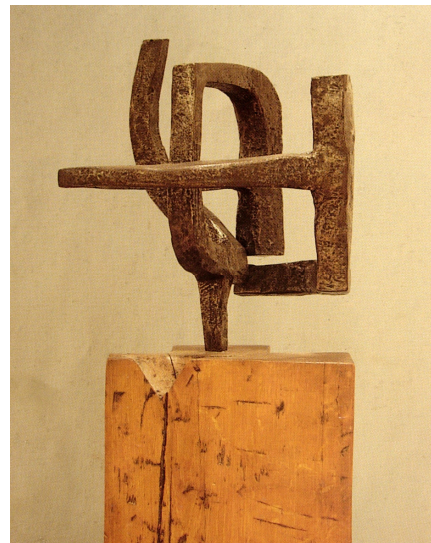
Las primeras obras abstractas -con las que encuentra su camino en la escultura- son de **hierro** pudelado, comprado en chatarrerías y desguaces de los barcos y trabajado por el artista mediante forja y fragua, un material y una técnica que le ofrecen la energía comunicadora que busca.

En la fragua de Hernani la fuerza del escultor se transmite de su pensamiento a sus brazos, el hierro se expande bajo el fuego y el martillo que lo golpea, lo estira, lo retuerce, y que el escultor dirige en múltiples direcciones.

El resultado son unas formas férreas severas, duras y poderosas, que se sustentan sobre escasos puntos de contacto con la tierra porque buscan el espacio, la luz, atravesar el aire.

Con estos hierros Chillida incide con firmeza en el espacio.

[398] “Yunque de sueños VII”, 1959
Hierro, 98 x 47 x 35 cm.
Eduardo Chillida

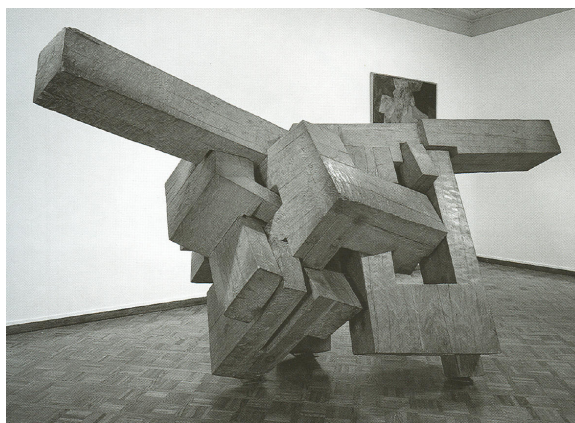


En la década de los sesenta produce la serie de “Abesti Gogorra” I,II,III y IV, ejecutadas en **madera**, obras de estructura compleja que culminan con “Abesti Gogora V” -también conocida como “Lugar de encuentros”- realizada ésta en granito blanco, de dimensiones monumentales, quinientas toneladas de peso e instalada en los jardines del Museo de Bellas Artes de Houston.

En este caso Chillida opta por la madera por ser el material apropiado para procurar un cambio en la relación materia-espacio con respecto a la mantenida en sus hierros: el artista pretende ahora que la materia cobre mayor protagonismo en el espacio. El hecho de trabajar con hierro le plantea serios problemas materiales y, descartando la viabilidad que le ofrece la forma hueca creada con chapa y soldadura, se decanta por un cambio de material, la madera, que siendo también maciza y contundente, es mucho más ligera que el hierro.

Se trata de aumentar, con respecto a su obra anterior de hierro, el predominio de la materia sobre el espacio ampliando la cantidad de masa corpórea, la proporción con la que incide ésta en el espacio.

[399] "Abesti Gogorra III",
1962-1964
Madera, 207 x 345 x 184 cm
Eduardo Chillida



En las esculturas de **alabastro** Chillida aplica los conceptos de luz y arquitectura y desarrolla el concepto de relación espacio-materia: los bloques de mármol macizo, de estructura cuadrada y rectangular -las mismas secciones que encontramos en sus hierros y sus maderas, y como veremos más adelante, en toda su obra- son horadados por el escultor para crear el vacío que dialoga con la masa, y la luz con la materia, ahora desde el interior del bloque, desde su mismo núcleo.

El propio Chillida dice en relación a estas esculturas: "... ya tenía yo una necesidad de hacer que la luz entrase dentro del material"⁹⁴

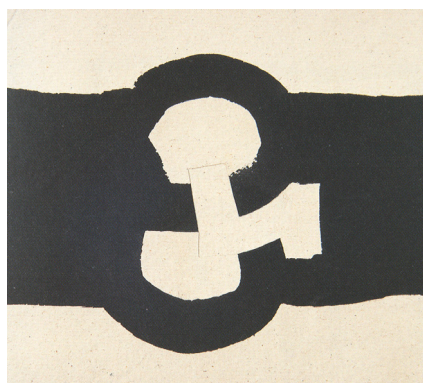
⁹⁴ Kortadi Olano, Edorta. *Una mirada sobre Eduardo Chillida*. p.37

En este caso el material elegido por el escultor responde con idoneidad a su idea de comunicar la materia y el espacio, y lo hace no sólo abriendo caminos en la piedra y creando un espacio interior arquitectónico, sino también a través de la propia materia: el alabastro es de naturaleza traslúcida y en determinados puntos la luz lo inunda y lo atraviesa.

[400] "Casa de luz III", 1977
Alabastro, 25 x 35'5 x 32'5 cm.
Eduardo Chillida



Con respecto a sus dibujos, grabados o colages, Chillida se sirve del **papel** y la **tinta** negra para establecer nuevamente un diálogo con el espacio. Con estos trazos negros pintados, grabados o estampados sobre la cara blanca del papel, el esculturador nuevamente articula recorridos, delimita espacios, los acota y los define, de manera más directa y evidente al eliminar la tercera dimensión y mostrarnos su contundente diálogo ahora de frente, contenido en el plano bidimensional y colocado a la altura de nuestros ojos.



[401] Sin título, 1987
Collage, 30'1 x 21'3 cm.
Eduardo Chillida

Sobre la superficie blanca del papel Chillida crea espacio mediante un trazo, que a su vez es captado y asimilado rápidamente por la mirada del espectador.

La obra gráfica de Chillida se desarrolla paralelamente a la escultórica a lo largo de los años; a la vez que concentra su creatividad en la superficie del papel, la proyecta en bastas piezas de **hormigón** de nueve toneladas de peso que suspende en el vacío desafiando las leyes de la gravedad.

“...a mí me ha preocupado la gravedad por naturaleza, por instinto, y como consecuencia de este interés por la fuerza de la gravedad creo que surgió el interés por lo opuesto a la gravedad, que es lo que yo llamo levitación, algo que se revela contra ella.”⁹⁵

Estas esculturas son una consecuencia de su afán por incidir con su obra en el espacio: la masa y el peso se rebelan, incurren en el espacio con todo su volumen, su tonelaje y su suspensión.



[402] “Lugar de Encuentro III” o “La sirena varada”, 1972
Hormigón, 200 x 507 x 175 cm.
Paseo de la Castellana, Madrid
Eduardo Chillida

⁹⁵ Kortadi Olano, Edorta. *Una mirada sobre Eduardo Chillida*. p.70

El **acero** es el material elegido por Chillida para realizar una de sus obras más queridas: “Peine del viento”. Se trata de una obra creada para un lugar específico, al final del Paseo de Ondarreta, en San Sebastián, donde el límite de la ciudad se encuentra con el mar: enclavados en las rocas, tres gigantes «peines» de diez toneladas cada uno soportan el paso del tiempo, el viento y la mar. El material que en este caso desafía el espacio y la corrosión es un acero especialmente preparado para resistir el medio.



[403] “Peine del viento”, 1977
Acero, 215 x 177 x 185 cm. cada una aproximadamente
Eduardo Chillida

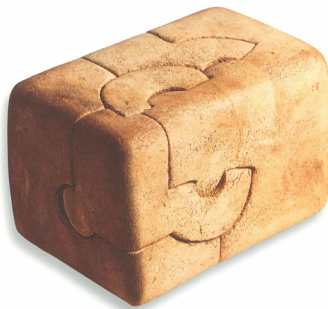
Chillida nos desvela que la idea de hacer esta escultura la tiene desde que comienza su andadura como escultor, cuando acude a este lugar, que le es especial, a contemplar el mar -primero en soledad y después con su esposa-, y que existen dos o tres obras similares a ésta repartidas en colecciones por el mundo, pero que no son más que ensayos previos: la idea originaria es concebida por Chillida para ser enclavada en ese rincón predilecto de San Sebastián, para rendir, a través de la escultura, un homenaje al mar y poner en contacto al hombre con la naturaleza -el horizonte, el viento, las olas-; muchos años después, ya como artista consagrado, se la ofrece como regalo a su ciudad.

Esos otros “Peines” previos son de hierro y de tamaño medio, sin embargo la dimensión y el material de “Peine del viento” guardan la proporción con

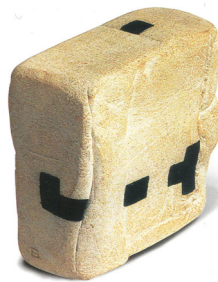
el entorno y aguantan la corrosión propia del lugar para el que está diseñada. Con esta obra, una vez más constatamos la relación que el escultor establece entre expresión, material y espacio.

Las “Lurras” de Chillida son piezas hechas con **tierra chamota**, basta y porosa, son bloques de planta cuadrada o rectangular que entroncan, por su carácter arcaico, con sus primeras figuras de piedra, pero estos barro mantienen la línea de abstracción expresiva que caracteriza su estilo.

En estos bloques de pequeñas proporciones, densos, húmedos, compactos y orgánicos encuentra el escultor un medio más en el que intervenir: accede a su imperturbabilidad practicándole cortes que imprimen el espacio en su interior (fig.404). En otras ocasiones, este hueco, estos espacios son sugeridos mediante la oxidación delimitada de la superficie de la terracota (fig.405).



[404] “Lurra 81”, 1983
Terracota, 23'5 x 35'5 x 24'5 cm.
Eduardo Chillida



[405] “Lurra Oxido-G251”, 1992
Terracota
Eduardo Chillida

En cualquier caso las “Lurras” de Chillida hablan con un lenguaje que conjuga lo abstracto y lo orgánico, originado cuando el vacío, tangible o sugerido, hace nuevamente mella en la materia.

El **oro**, metal noble y símbolo de lo valioso, es el material elegido por Chillida para hacer su obra más pequeña: las medallas.

La abundante producción medallística del escultor está dedicada principalmente a su familia; cada miembro posee la suya, su mujer -Pilar Belzunce-, sus hijos y varias decenas de nietos.

A lo largo de los años Eduardo Chillida crea numerosas medallas, unas obras de formato mínimo destinadas a ser llevadas por sus seres más queridos, siendo éste el sentido de la existencia de su joyería, un regalo que como esposo, padre o abuelo hace a su familia. De esto deducimos que elige el oro como material precisamente porque, dada su naturaleza, contribuye a expresar lo que el escultor desea, porque el valor intrínseco que posee este metal refuerza el sentido íntimo ypreciado de estas medallas: el material más valioso se destina a las obras más personales.

Sabemos que en la fundición Chillida elige para sus medallas un oro aventajado, es decir, un oro de una ley superior a la oficial -normalmente se trabaja con oro de dieciocho quilates, mientras que el oro de las medallas de Chillida es de diecinueve quilates y ochocientas milésimas-. Con esta exigencia el escultor obtiene unas joyas cuyo oro posee mayor pureza de lo normal. Además la aleación lleva más cantidad de plata que de cobre, con lo cual el tono del oro resulta más blanquecino y menos brillante, más personal.

Estos datos corroboran nuestra hipótesis sobre el motivo que lleva al escultor a utilizar el oro como material, y no cualquier tipo de oro, sino uno de mayor pureza. Con cada presente Chillida ofrece a los suyos el mejor regalo que puede hacer un escultor, una obra: una expresión íntima de su ser contenida en un pedacito de oro que cada uno puede llevar sobre la piel, cerca del corazón.

[406] "Cruz", 1978
Oro aventajado, 1'6 x 2'1 x 0'25 cm.
Eduardo Chillida



Con esta intención el escultor crea las primeras medallas: distintas representaciones de San Cristóbal -santo patrono de los conductores-, o de la Virgen, que regala a su mujer e hijos; más adelante, los medallones realizados para las pedidas de mano de sus hijas o de su nuera Mamen, o las cruces que regala a cada nieto tras su nacimiento.

En el anverso de la medalla que mostramos a continuación podemos ver unas figuras sumamente sintetizadas y de bajo relieve; son cinco formas sutiles, muy elementales y rodeadas de espacio, con lo que Chillida expresa el abrazo y el recogimiento; junto a ellas aparece grabado el monograma del escultor.

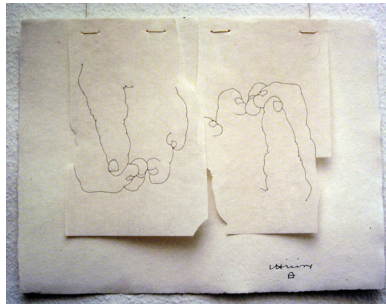
En la cara trasera se aprecia la huella dactilar de Chillida -impresa durante la realización, cuando presiona y pliega la cera para darle forma-, su firma y la dedicatoria: "Para Pili".



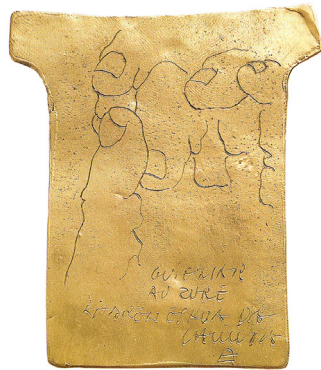
[407] "Maternidad" -anverso y reverso-, 1990
Oro aventajado, 3'4 x 3'3 x 0'4 cm.
Eduardo Chillida

Los medallones que podemos ver en la siguiente página (fig.409-410) son realizados por el escultor con motivo de las pedidas de mano de sus hijas Guimar y Carmen -la placa de la derecha es una variación de dicho medallón-.

Las manos que Chillida dibuja reiteradamente son sus propias manos; las encontramos dibujadas con tinta sobre papel, en series impresas, como "Gravitaciones" y grabadas sobre láminas de oro.



[408] Gravitación, 1996
Eduardo Chillida



[409] "Mano", 1976
Oro aventajado, 8'3 x 7 x 0'1 cm.
Eduardo Chillida



[410] "Mano", 1976
Oro aventajado, 5'7 x 5'4 x 0'2 cm.
Eduardo Chillida

Las medallas de Chillida no son modeladas; la forma es obtenida trabajando de manera similar a como trabaja con otras materias y técnicas. Por ejemplo, las medallas "Mano" son grabadas sobre la superficie, y una vez pasadas a metal, oscurece ligeramente el surco creado con el fin de resaltar una línea tan sutil. Otras medallas son trabajadas por el escultor como trabaja la talla o el cincelado de piedra en cuanto a la sustracción y rebaje de materia (fig.411), y practicando después la impresión propia del grabado sobre papel: primero crea el volumen en improntas de madera y moldes de yeso o piedra, unas matrices con las que imprime la lámina de cera -fría y dura, pero a la vez maleable-; finalmente expertos joyeros -César Ortega en San Sebastián o Francisco Pacheco en Madrid- transforman la cera en metal a través del proceso de microfusión.

[411] "Bajorrelieve", 1965
Alabastro, 37'5 x 32'5 x 5 cm.
Eduardo Chillida



Las formas elementales, las características formas geométricas que surgen cuando Chillida crea espacio delimitándolo -que son surcos, espacios vacíos, recorridos negativos y positivos, que son fondo y figura a la vez- son signos que, siendo comunes, el escultor hace suyos hasta el punto de parecer su imagen; equivalen al artista, son una prolongación de sí mismo, y los hallamos en toda su obra, incluidas las medallas.



[412] "Abstracción" -anverso y reverso-, 1976
Medallón realizado para la pedida de mano de su hija Carmen⁹⁶
Oro aventajado, 7'2 x 2'4 x 0'15 cm.
Eduardo Chillida

La forma y el espacio generado por el escultor en estas finas placas se ofrecen a la vista del espectador con carácter frontal, de relieve; sin embargo la cara trasera disfruta en las medallas de Chillida de un protagonismo similar: las formas que aparecen en el anverso en positivo, son espacios vacíos o rehundidos en el reverso y viceversa.

⁹⁶ En el anverso de este medallón Chillida incorpora la siguiente dedicatoria: "A Carmen con el cariño de Aita" (término vasco que significa Padre), junto al monograma del artista.

Este volumen invertido surge como consecuencia del proceso que sigue el escultor para la obtención de la forma; Chillida, que es sumamente respetuoso con las cualidades de las materias y las técnicas que trabaja, decide mantener el resultado sin alterarlo, convirtiéndolo en un rasgo propio de sus placas de oro.

Además de las medallas familiares, forman parte de su colección las realizadas para contadas instituciones o colectivos que le son próximos, entre otras, la medalla de honor de la ciudad de San Sebastián, la que conmemora el centenario del nacimiento de Joan Miró, o la que homenajea a San Juan de la Cruz, y que se distinguen de las primeras en que éstas no son creadas por el escultor para alguien en concreto, sino con independencia de quien las lleve.



[413] "San Sebastián (Donosita)" -anverso-, 1989
Oro aventajado, 5'6 x 4'1 x 0'2 cm.
Eduardo Chillida



[414] "Reina Sofía" -anverso-, 1986
Oro aventajado, 4'9 x 4'2 x 0'25 cm.
Eduardo Chillida

En la imagen de la izquierda podemos ver la representación que el escultor hace de la bahía donostiarra vista en planta -al final de la bahía está ubicada su emblemática obra "Peine del viento"- . Chillida plasma en esta medalla algo de la visión y el sentimiento que le une a su tierra, y lo hace con la misma sencillez y sobriedad que caracteriza el conjunto de su escultura, con tan solo dos niveles de altura y la silueta de su geografía. En esta placa podemos ver el mar delimitado y contenido por la costa, y también el concepto de límite -mar/tierra/cielo-, habitual en su escultura.

Pese a que la mayor parte de la joyería de Chillida es obra única⁹⁷, de algunas de estas medallas se hacen reproducciones: concretamente, de la medalla “San Sebastián” -que el artista regala a su ciudad- se hacen en plata dos tiradas de veinticinco ejemplares cada uno; de la creada para la Organización Nacional de Ciegos, “ONCE” (fig.415), se hace una edición de once medallas; del “Homenaje a San Juan de la Cruz” se editan diez medallas en oro y cuarenta y seis en plata; y de la medalla “Fundació Miró” se reproducen doscientas en bronce y dieciocho en plata.

Además, de algunas medallas el escultor realiza distintos modelos con variación de tamaño -como la pieza para el Museo Reina Sofía de Madrid (fig.414), la pieza para la Fundación Miró (fig.424), o la realizada para conmemorar el bicentenario del Museo del Prado (fig.416)-, pero salvo estas excepciones sus medallas son obra única.



[415] “ONCE”, 1985
Oro aventajado, 4'1 x 8'1 x 0'3 cm.
Eduardo Chillida



[416] Variante “Museo del Prado”, 1998
Oro aventajado, 10'1 x 7 x 0'3 cm.
Eduardo Chillida

En el conjunto de su obra, la joyería es la que posee menores dimensiones; pero esta circunstancia, lejos de restarle importancia contribuye a reafirmar una vez más el valor de lo pequeño cuando descubrimos en estas placas mínimas los mismos presupuestos que definen su obra: la sobriedad expresiva, la simplicidad o economía de medios, el concepto de límite o una geometría orgánica.

⁹⁷ En la tienda del Museo Chillida-Leku se ofrece al público una colección de joyería inspirada en la obra del escultor; son joyas realizadas por el diseñador Roberto García y no deben confundirse con las joyas objeto de este estudio: las medallas creadas por Eduardo Chillida.

Por las medallas de Chillida transcurre el espacio como por el resto de su obra.



[417] "Abstracción" -anverso y reverso-, 1977
Oro aventajado, 10'1 x 6'5 cm.
Eduardo Chillida



[418] Dibujo
Tinta sobre papel
Eduardo Chillida



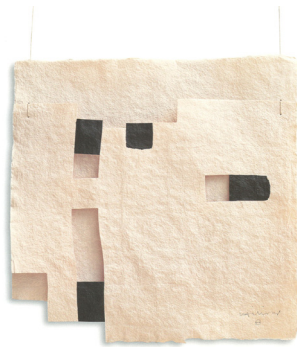
[419] "Óxido G-329", 1995
Terracota con óxido de cobre,
101 x 98 x 12 cm. Eduardo Chillida

Estas líneas, recorridos, o espacios acotados, estas oquedades que recorren su materia las hallamos también en sus "Gravitaciones". Se trata un nuevo medio de expresión, relieves en papel que tienen mucho que ver con el dibujo y el collage, la escultura y las medallas; son creadas por la superposición de diferentes capas de papel artesanal que Chillida recorta a mano o con tijeras, y surgen directamente de la experimentación, cuando el escultor descubre la posibilidad de sustituir el pegamento utilizado hasta el momento en sus colages -y que no le termina de satisfacer- por otras maneras de unir las distintas capas: sirviéndose de cordel.

Así, uno de los aspectos que caracteriza a las Gravitaciones es que determinadas partes son unidas con pequeños pespuntos de cordel -el

mismo que le sirve para colgarla en la pared una vez terminada-, mientras otras partes, al no ser cosidas, se mantienen ligeramente separadas. De esta manera crea el volumen sutil, la profundidad intensa del negro, el espacio expandido y expresado sobre el blanco del papel, y como en las medallas, los grises de las sombras.

Esta elevación sutil de una línea, de un borde, de un límite, puede emocionar.



[420] "Gravitación", 1994
Papel, tinta y cuerda, 22'5 x 22'3 cm.
Eduardo Chillida

En contraste con la obra monumental, estas "Gravitaciones", como las medallas, son creadas por Chillida en la intimidad de su estudio y se deben al trabajo recogido de las manos y los dedos.

El interés que suscita en Chillida el tema de la gravedad le lleva a investigar sobre ello a lo largo de toda su trayectoria artística -como hemos visto (fig.402), trabajando con materiales contundentes y revelándose contra su peso mediante la gravitación-; en sus últimos años trabaja intensamente el concepto en las Gravitaciones, descubriendo en la naturaleza ligera del papel el medio idóneo para la expresión de la ingravidez.

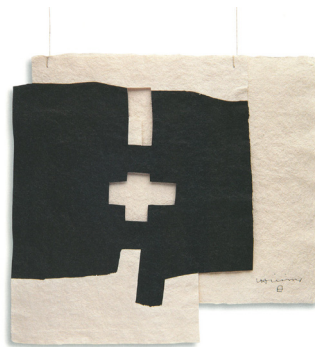
Es posible que esta búsqueda, este anhelo por la levedad guarde relación con sus raíces católicas. Él mismo dice en más de una ocasión:

“La gravedad, a mí, me ha preocupado siempre. Quizás todo lo que yo he leído de mística ha influido en esto, no sé, es posible. Santa Teresa, San Juan de la Cruz y otros místicos indios.”⁹⁸

Un tema y unos autores a los que Chillida dedica varias de sus obras. La cruz, la encontramos tallada en piedra y ubicada en la catedral del Buen Pastor, en San Sebastián, y en las pequeñas medallas que regala a los miembros de su familia (fig.406); también en el homenaje que rinde a San Juan de la Cruz , como medalla (fig.421) y como Gravitación (fig.422):



[421] “Homenaje a San Juan de la Cruz” -anverso y reverso-⁹⁹, 1992
Oro aventajado, 7'2 x 2'4 x 0'3 cm.
Eduardo Chillida



[422] “Homenaje a San Juan de la Cruz”, 1994
Papel, tinta y cuerda, 22'5 x 23'9 cm.
Eduardo Chillida

⁹⁸ Kortadi Olano, Edorta. *Una mirada sobre Eduardo Chillida*. p.70

⁹⁹ En el reverso de esta medalla Chillida escribe unos versos extraídos del “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz: “Y todos cuantos vagan/de ti me van mil gracias /refiriendo, y todos más me/llagan, y déjame muriendo/un no sé qué que quedan/ balbuciendo”

Como muy bien dice Kosme de Barañano:

“Las joyas de Eduardo Chillida, no son ornamentos, son signos, son mensajes visuales, un mensaje para mirar, una constelación de signos que constituyen una página dentro de su obra, una página íntima”¹⁰⁰

Así pues, las medallas que el escultor regala a su familia desempeñan, entre otras, la función de identificarles como miembros de una unidad familiar; en los homenajes a San Juan de la Cruz -medalla o Gravitación- hallamos el mensaje religioso.

Encontramos además otras semejanzas que aproximan notoriamente sus medallas y sus Gravitaciones. Por ejemplo, los dos medios de expresión son livianos, lo suficientemente ligeros como para situarse suspendidos, de finos cordeles en el caso de la Gravitación y sobre el pecho de quien la lleve, en el caso de la medalla.

Así mismo, habiendo mil maneras de hacerlas gravitar, Chillida elige mostrarlas suspendidas, prácticamente siempre, a partir de dos puntos para asegurar un equilibrio perfecto.



[423] “Homenaje a San Juan de la Cruz”, 1921
Oro aventajado, 2’3 x 3’6 x 0’3 cm.
Eduardo Chillida

Siempre austero, ambas maneras de expresión son monocromas o bicromáticas: las Gravitaciones poseen el color del papel -casi siempre blanco, crema o marfil- y en algunos casos el negro de la tinta; sus medallas son del color del metal -fundamentalmente oro, algunas de plata, y existe una tirada en bronce de uno de los modelos que realiza con motivo del centenario del nacimiento de Joan Miró-.

¹⁰⁰ Barañano, Kosme de. *CHILLIDA MEDALLAS*. p.37

El formato de las medallas se aleja de la tradicional forma circular y, como en las Gravitaciones, predomina la forma rectangular, colocada unas veces en posición horizontal y otras verticalmente. En cuanto a la línea de contorno, pese a ser formas de base rectangular, Chillida no crea líneas absolutamente paralelas o de ángulo recto; por el contrario, los lados son ligeramente ondulados o dentados y los bordes habitualmente redondeados, gracias a lo cual aporta organicismo a sus formas abstractas.

En ambos casos el volumen creado es sumamente sutil. Se trata de bajorrelieves cuyo espesor se mide en milímetros y en décimas de milímetro. Ahora bien, la manera de conseguir el volumen difiere en uno y otro medio: en el caso de las Gravitaciones el volumen es obtenido por la superposición de distintas láminas y recortes de papel, siendo el relieve la suma del espesor de los distintos papeles y la leve distancia que se crea de manera natural al quedar ligeramente separadas unas hojas de otras en distintas zonas. Estas elevaciones naturales crean el volumen tridimensional que distancia a las Gravitaciones de los colages anteriores. Ahora el espacio se cuele por las aristas, a través de sutiles recovecos, y en ocasiones es potenciado con la mancha negra de la tinta.

En el cuanto a las medallas, el juego de alturas es diferente: unas veces es protagonista la forma positiva y otras, la negativa. Por ejemplo, entre los distintos modelos realizados para homenajear a San Juan de la Cruz hallamos uno (fig.421) en el que distinguimos, por un lado el nivel de la placa base y el de los signos, y por otro, un segundo nivel rehundido con respecto al primero, gracias al cual se remarcen las formas de la cruz y los segmentos o «caminos». En cambio, el volumen del segundo modelo mostrado (fig.423) es obtenido por Chillida de manera inversa: ahora la figura de la cruz y los segmentos o «caminos» coinciden, en cuanto al nivel, con la plancha base y son sugeridos gracias al relieve de su entorno más inmediato.

En otras ocasiones Chillida consigue parte del volumen de la medalla gracias al plegado y la superposición de láminas de cera maleable, como podemos ver en la siguiente imagen:



[424] "Fundació Miró" -anverso y reverso-, 1993
Plata, 5'3 x 5'3 x 2 cm.
Eduardo Chillida

Por otro lado, en las Gravitaciones, con la utilización de papeles artesanales de textura más o menos pronunciada, Chillida potencia la separación entre láminas a la vez que aporta calidez a su abstracción. En el caso de las medallas, es la huella dactilar de Chillida, impresa en la superficie, la que aporta el rasgo orgánico al conjunto; sumado, como hemos visto, a la redondez de los contornos, al plegado de las láminas -en algunas medallas se aprecia levemente otro tipo de plegado que no es intencionado sino que surge fortuitamente tras la impronta-, el texto que incluye en ocasiones, o la firma y el monograma grabados por la mano del escultor en cada pieza.

Merece ser mencionado, para terminar, un rasgo propio de sus medallas que también se aprecia en el resto de su obra: cuando Chillida finaliza una pieza ésta muestra con franqueza la naturaleza del material empleado y las huellas o cicatrices que deja la herramienta o el proceso; no insiste en ellas una vez conseguidas, no añade elementos que las realcen o complementen, ni les practica retoques o acabados.

Las medallas de Chillida, como su obra, son de naturaleza directa y franca.

No podemos concluir este apartado sin añadir, con el fin de clarificar, que Chillida no hace joyas, no hace joyería en el sentido amplio de la palabra; el escultor Eduardo Chillida hace medallas, que se identifican también como joyas.

Si retomamos algunas de las imágenes mostradas podemos observar que algunas de sus medallas están horadadas y sujetas con argollas, también de oro. Este elemento añadido permite al dueño de la pieza llevarla colgada, generalmente del cuello con una cadena, cordón o similar, o prendida sobre algo. Estas pequeñas arandelas nos indican que dichas placas están ideadas y preparadas para ser llevadas, con cariño y devoción -las que poseen imágenes religiosas- por su familia y allegados.

También mostramos es este estudio medallas que no poseen sistema alguno de sujeción o enganche; se trata de piezas que se acercan más al sentido emblemático o conmemorativo que poseen las medallas.

A través de las imágenes podemos distinguir también que de algunos temas Chillida hace modelos o variantes, y entre ellos, algunos están preparados para ser llevados -poseen arandelas- y otros no. Es el caso de algunos modelos realizados para la familia, para la ONCE, la medalla realizada con motivo de la inauguración del Museo Centro de Arte Reina Sofía, “San Sebastián (Donosita)” y, como podemos ver en las figuras cuatrocientos veintiuno y cuatrocientos veintitrés, el “Homenaje a San Juan de la Cruz”.

En cualquier caso, la existencia de estas medallas-joya nos demuestran que el escultor se acerca al terreno de la joyería produciendo numerosa obra a lo largo de veinticinco años y lo enriquece con su aportación artística; sus piezas de oro se corresponden con el resto de su obra, denotan su visión escultórica, su concepto y su personal manera de hacer, forman parte de su escultura.

5.5 Miguel Berrocal y la creación de híbridos

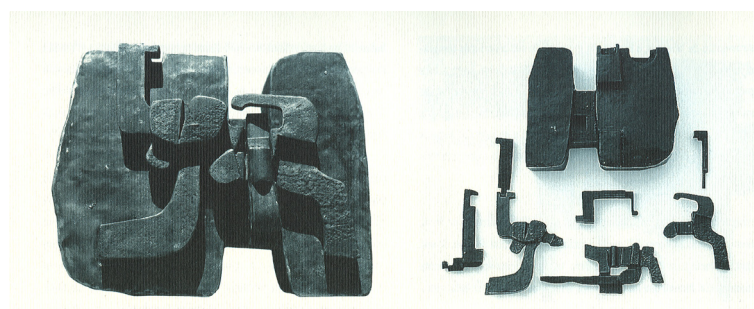
La relación de Miguel Berrocal con la joyería se remonta a sus primeras esculturas, pues, como veremos más adelante, el tipo de joya que nos presenta este escultor está comprendida en su obra escultórica.

El joven artista malagueño durante sus años de formación compagina estudios de análisis matemático y geometría analítica en la Facultad de Ciencias Exactas, años de aprendizaje en el estudio del arquitecto Casto Fernández Shaw, y estudios artísticos -de estos últimos caben destacar las clases de modelado recibidas del escultor Ángel Ferrant en los cursos nocturnos de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid-; años después, en su trabajo escultórico encontramos aplicada esta formación, una combinación de arte, ciencia y tecnología.

Desde la juventud su espíritu inquieto e investigador le lleva a interesarse profundamente por las relaciones formales y por las posibilidades de permutación y combinación; a su vez, estudiar y aplicar los conceptos volumétricos de vacíos y llenos pronto le lleva a centrar su interés en el mundo interior de la figura, en la cara interna de la forma y su relación con la externa y finalmente en su descomposición.

Sus esculturas, de apariencia sólida y compacta, se caracterizan precisamente por la facultad de descomponerse en numerosas piezas; se trata de una unidad que Berrocal nos invita a desmembrar pieza a pieza para, una vez descompuesta, volverla a armar recomponiendo la figura. Cada pieza encaja a la perfección sobre las otras, pues el escultor, gracias a su formación científica, desarrolla una técnica rigurosa que le permite componer y descomponer los elementos, siendo cada uno sumamente preciso.

Algunas de sus primeras esculturas de hierro forjado y soldado ya admiten cambios de posición de sus elementos, y por lo tanto, diferente configuración según se elija su combinación, pero lo que nos ofrecen las nuevas esculturas realizadas a partir de 1959 es el despiece de su volumen. Una de las primeras obras desmontables del escultor recibe el nombre de “Le Bijou” La Joya (fig.425)



[425] “Opus 32 La Joya” -compuesta y desmontada-, 1960
Bronce, 51 x 60 x 34 cm.
Miguel Berrocal

Se trata de una obra de mediano formato inspirada en el torso masculino, un tema al que recurre a partir de estos años, una fuente de inspiración que le hace romper con la abstracción propia de sus primeras esculturas y le conduce definitivamente por el camino de la representación figurativa.

Resulta lógico atribuir el afán que siente Berrocal por el análisis estructural de la forma interna a la influencia recibida de la profesión de su padre, médico forense al que el joven escultor acompaña de vez en cuando durante el desempeño de su trabajo.

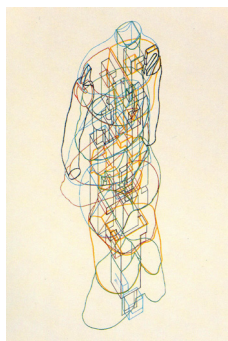
Si contemplamos “Op.32 La Joya” cuando la escultura se encuentra montada podemos apreciar la perfecta compenetración de unas piezas que constituyen una unidad, la representación de un torso masculino; a su lado podemos observar la misma escultura despiezada, conocer la forma exacta de cada elemento -una pieza mayor, realizada en hierro forjado y soldado, y seis elementos más pequeños de bronce fundido-, la silueta y la identidad plástica de cada una de las seis unidades que, separadas,

dejan el torso vacío; entre una y otra imagen está el acto de desencajar cada elemento, y podemos fácilmente imaginar al escultor que primero idea la estructura armable y después, como un médico forense o un cirujano, separa y expone cada unidad fuera de su cuerpo.

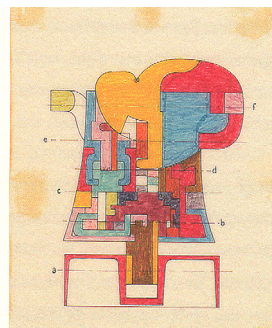
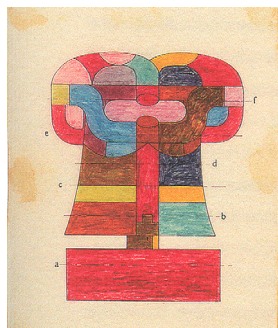
La acción de poner y quitar, de llenar y vaciar constituyen el quehacer artístico de Berrocal; los conceptos de estructuración, combinación, permutación y construcción de volúmenes externos e internos se desarrollan en la obra de Berrocal desde sus primeras obras.

A su vez el artista constata la ventaja práctica de la técnica del despiece: le procura la facilidad de su manejo, una ventaja nada despreciable teniendo en cuenta que las esculturas de esta época son de un tamaño y un peso considerables.

Durante la concepción de la obra Berrocal estudia el conjunto y su complicado despiece en profundidad mediante un sin fin de dibujos artísticos, técnicos, axonométricos y cálculos matemáticos, cargados de secciones verticales y horizontales, de trazo claro e impecable, de elaboración minuciosa... Son diseños exhaustivos que le van a permitir organizar el emplazamiento y el orden de ubicación de cada elemento, para obtener, finalmente una escultura manipulable, transformable, armable y desmontable.



[426] Axonometría Cariátide,
1972 Aguafuerte
Miguel Berrocal



[427] Alzado de "Richelieu", 1972
Tinta china y rotuladores sobre papel vegetal
Miguel Berrocal

Esta ardua labor previa desarrollada en la creación de cada una de sus esculturas es uno de los motivos que llevan a Berrocal a considerar insuficiente la reproducción de pequeña tirada y a manifestarse abiertamente a favor de la seriación múltiple en escultura.

Por otro lado, y como motivo principal está el problema técnico derivado de la posibilidad de desmontaje de sus esculturas, pues como él mismo explica:

“La complejidad de las piezas hacía imposible la realización de la obra con la técnica tradicional de fundición. Esto me llevó a la decisión de utilizar las técnicas de la fundición industrial, que garantiza la máxima fidelidad al original y la precisión en piezas muy complejas. El uso de estas técnicas, sin embargo, comporta un coste muy elevado, que sólo puede hacerse aceptable con la producción en serie, es decir, con tiradas altísimas”¹⁰¹

Con estas ideas en mente Berrocal inicia su producción de múltiples, realizando en 1964 una tirada de doscientos ejemplares de su escultura “Op.92 María de la O”, desmontable en siete piezas. Pasado un tiempo se amplía el número de piezas separables, así como el número de seriaciones: en 1966 el escultor presenta “Op.98 David”, una escultura desarmable en veintitrés elementos; tres años después Miguel Berrocal insiste sobre el mismo tema pero reduciendo la escala: “Op.107 Mini David” está formada por veintitrés elementos y tiene una tirada de diez mil ejemplares.

En la siguiente imagen (fig.428) podemos ver en posición erguida la escultura “Op.107 Mini David” y a su alrededor las veintiséis piezas que completan un segundo ejemplar; entre éstas una nos llama la atención debido a su diferente color, y al fijarnos más detenidamente en la imagen descubrimos que se trata de un anillo; una sortija que permanece oculta en el interior de la figura y que sale a relucir cuando se desmonta.

¹⁰¹ Jiménez-Blanco, M^a Dolores. “Miguel Berrocal. Una reflexión sobre el lugar de la escultura”. En: *Berrocal*. p. 43



[428] "Opus 107 Mini David", 1969
Zamac niquelado, 14 x 5'5 x 3'7 cm.
Miguel Berrocal

Se trata de la primera escultura de pequeñas dimensiones que incluye un anillo entre sus piezas compositivas. En el mismo año Berrocal crea "Op. 110 Retrato de Michèle", una cabeza femenina cuyo ojo azulado es la piedra aguamarina que constituye el anillo que a su vez da forma al ojo de la mujer y, de la misma manera que en Mini David, el escultor oculta su aro en el interior de la figura.



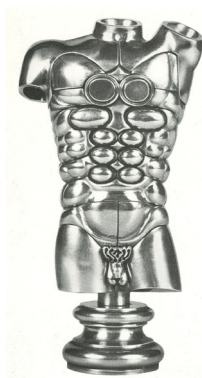
[429] "Opus 110 Retrato de Michèle", 1969
Bronce, 10'3 x 7'1 x 5'3 cm.
Miguel Berrocal

A medida que evoluciona en Berrocal el concepto de despiece, aumenta el número de elementos que comprende cada escultura y, en consecuencia, el grado de complejidad de su diseño interno; por el contrario el tamaño de su obra se reduce, para facilitar su manipulación e influenciado una vez más por motivos técnicos y económicos.

Berrocal inicia así una serie de pequeñas esculturas caracterizadas por ser similares a esculturas mayores hechas con anterioridad y por la peculiaridad de guardar en su interior una joya. Es el caso de “Op.108 Mini María”, “Op.109 Mini Cariátide”, “Op.111 Mini Zoraida”, “Op.112 bis Mini Carmen”, “Op.134 Gala Darilia”, “Op.156 Atchidona”, “Op.168 Mini Arcimboldo” u “Op.303 María B”, todas ellas desmontables en mayor o menor número de elementos, uno de los cuales es un anillo.

A estas pequeñas esculturas le sigue en complejidad “Op.113 Alexander”, un torso que no supera los veinticuatro centímetros de altura y contiene, entre sus treinta y nueve elementos desmontables, nueve anillos, alojados hábilmente en la zona abdominal y que contribuyen a definir la forma interna y externa de la figura:

[430] “Opus 113 Alexander”, 1969-73
Bronce, 13'7 x 6'5 x 3'5 cm.
Miguel Berrocal



El gusto por la ocultación y la posterior revelación de un elemento que se esconde en las mismas entrañas de la escultura es otro de los rasgos que caracterizan la obra de este escultor, y lo encontramos no sólo en su obra de pequeño formato: la serie de torsos conocidos como Almogávares - representaciones que ejemplifican la fortaleza del guerrero- están integrados por formas duras, compactas y rotundas, formas que recuerdan las potentes armaduras y la musculación de los luchadores, creadas por Berrocal sobre la forma del yunque, de manera que tras el despiece éste sale a relucir con toda su fuerza connotativa: la fortaleza del hierro/ el alma del guerrero.



[431] Visualización en tres pasos del despiece de "Opus 250 Roger de Flor Almogávar I"
1981-1983 Hierro fundido y madera, 76 x 122 x 55 cm.
Miguel Berrocal

La extensa producción de este escultor abarca obra de todos los formatos. En unas ocasiones la creación a gran o media escala da lugar a nuevas representaciones en un tamaño menor, como acabamos de ver; otras veces es al contrario, Berrocal crea una obra en un tamaño manejable y un tiempo después la reproduce en grandes dimensiones, dando lugar a la representación monumental y única, ubicada en espacios urbanos.

Es el caso de "Op.115 Richelieu", fechada entre los años 1968 y 1973, y su ampliación "Op.128 Richelieu big", de 1973, siendo ambas esculturas desmontables en sesenta y uno elementos -contando con la base- (fig.432).

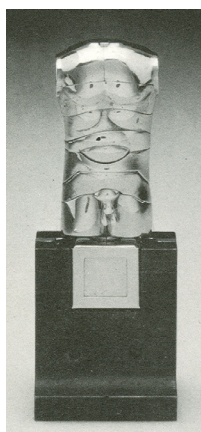
De la primera versión existe un ejemplar en latón y bronce, seis en plata y dos mil ejemplares en latón pulimentado, realizados industrialmente mediante moldes de acero y por inyección; de la segunda escultura se cuentan tres ejemplares en madera. En esta imagen podemos ver al escultor posando junto a sus obras:



[432] Berrocal junto a “Opus 115 Richelieu” y “Opus128 Richelieu big”

La obra de Berrocal, como la de muchos escultores es una extensión de sus vivencias, un reflejo de su ingenio y de sus inquietudes artísticas. El escultor reincide a lo largo de los años con los temas, aspectos o conceptos que verdaderamente le interesan y estimulan, poniéndose de manifiesto y coincidiendo en su obra: son constantes en su trabajo la estructuración del volumen interno, la secuencia del despiece, la ocultación y la revelación de algo más en su escultura, la multiplicidad, el concepto del tamaño o la joyería.

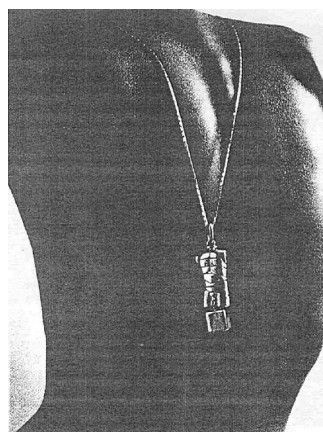
En su juego de escalas Berrocal lleva la reducción de los volúmenes hasta tal punto que algunas de sus esculturas pueden ser llevadas. Si hasta el momento Berrocal nos muestra una escultura que esconde en su interior una joya, dando una nueva vuelta de tuerca al tema dimensional nos presenta la micro escultura, unas piezas que son a la vez escultura y joya, nuevas versiones en formato mínimo.



[433] "Opus120 bis Micro David", 1981-1982
Bronce, 7 x 2'3 x 1'4 cm.
Miguel Berrocal



[434] "Opus120 Micro David-libre", 1969-1972
Oro, 7 x 2'3 x 1'4 cm.
Miguel Berrocal



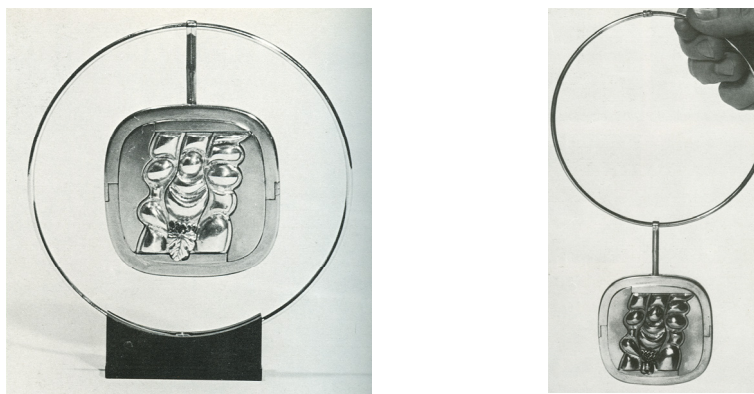
[435] "Opus120 Micro David-libre" puesto sobre el cuerpo
Miguel Berrocal

Estas formas menudas que adornan el cuerpo poseen las mismas características formales que sus hermanas mayores; tanto "Micro David", como "Micro María" o "Micheline x", aún siendo piezas escultóricas y de joyería, se descomponen en un número de elementos considerable - aunque el desmontaje difiere ajustándose a las necesidades de cada tamaño-, y también guardan en su interior un anillo.

Como ya ocurriera en otras escalas se repite ahora la misma circunstancia correlativa: a menor tamaño, mayor producción; con la obra "Op.120 Micro David" el tamaño se reduce hasta adquirir la dimensión de un colgante y el número de seriación aumenta a un millón de ejemplares, de los cuales cinco mil son de oro, diez mil de plata y novecientos ochenta y cinco mil quinientos son de bronce, acero inoxidable, zamac niquelado o estaño.

Mientras que "Op.98 David" es una escultura desmontable, "Op.107 Mini David" comprende un anillo entre sus veintiseis elementos y "Op.120 Micro David" es escultura diminuta que se convierte en joya cuando se le incorpora el elemento que la transforma en colgante; además es desmontable en diecisiete unidades, siendo una de ellas un anillo de maya que aparece cuando se despieza.

Con el tiempo Berrocal evoluciona en el terreno de la joyería y prueba con nuevas tipologías. En 1976 crea “Op.159 Rompecabezas”, una pequeña composición formada por dieciséis elementos de dos centímetros de altura que se yerguen sobre una base de bronce; una vez desmontada la escultura existe la opción de recomponerla como collar. Pasados unos años, el escultor lleva el tema del torso masculino a la medalla y crea “Op.174 Berrocal para San-Vicente”, una pieza desmontable en doce elementos que está provista de un aro y ofrece dos presentaciones: apoyada sobre una pequeña base específicamente diseñada para esta pieza o, separada de éste, llevarse como gargantilla con colgante. Además, una de las piezas que la conforman es un anillo con forma de hoja de parra.



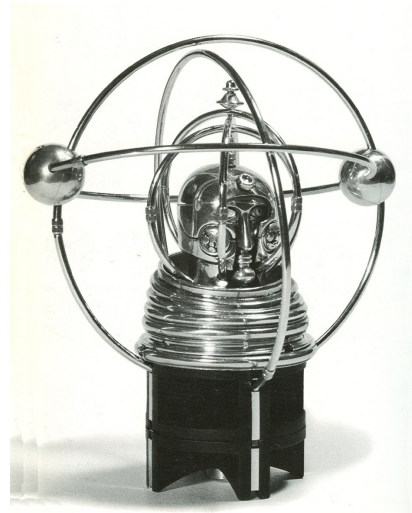
[436] “Opus174 Berrocal para San Vicente”,1980
Bronce, 6’8 x 6’8 cm.
Miguel Berrocal

Como último ejemplo queremos destacar su obra “Op.175 Astronauta”, una escultura de pequeño formato desmontable en treinta y cuatro elementos y realizada en las mismas fechas que el medallón.

Si clasificamos la joyería de Berrocal en dos categorías, por un lado aquella que aparece inscrita en el interior de la figura, y por el otro, la que es escultura y joya a la vez dado su carácter transformable, “Op.175 Astronauta” pertenece a este segundo tipo de pieza -como las micro esculturas, “Rompecabezas” o “Berrocal para San Vicente”-, lo que la

destingue es el complejo e ingenioso sistema de transformación ideado por el escultor, un procedimiento que nos permite recomponer los treinta y cuatro elementos en dieciocho joyas.

[437] "Opus175 Astronauta", 1979-1980
Latón dorado, plata, bronce, acero, hierro
bruñido, 16'8 x 13 x 13 cm.
Miguel Berrocal



Así, los seis aros armilares dan forma a tres collares y tres brazaletes; los planetas se convierten en pendientes; el collarín de la escafandra está compuesto por tres medallones; el reactor es una perla que hace las veces de alfiler de corbata; el rostro y el cerebro del astronauta son dos colgantes; sus ojos, dos anillos, y sus mejillas conforman una sortija provista de un muelle que posibilita las posiciones de abierta y cerrada.

La actividad creadora de Berrocal contempla la joyería de una manera muy personal, siempre vinculada a la escultura, y ésta al cálculo; la formación matemática adquirida por Berrocal durante su juventud es el fundamento de su obra: los juegos aleatorios, la combinación de elementos, el racionalismo estructural, la multiplicación de posibilidades o la mecánica -y en este sentido nos recuerda a Alexander Calder, visto en un capítulo anterior-.

Podemos ver en Berrocal al escultor matemático que baraja la multiplicidad de soluciones formales, y al escultor ingeniero industrial que diseña cada elemento, las piezas interiores o en su conjunto, el mecanismo interno, el encastre, la secuencia del despiece, incluso el embalaje -diseña y produce embalajes adaptados a las formas de las mini esculturas, incluso algunas se acompañan de libros, manuales o folletos con las instrucciones de montaje o de su manejo-.

A Berrocal le mueve su afán por intervenir en el interior de la forma, y lo hace de manera artística y matemática, donde cada pieza entra o se imbrica en otra y se desocupa elemento a elemento siguiendo un orden secuencial determinado por el artista. Pensamos que ese mismo afán por descubrir o hallar es lo que hace a Berrocal incluir una joya en el interior de sus esculturas de pequeño formato; oculta en ellas forma parte de ese todo matemático, como el resto de las unidades que la componen, pudiendo ser el alma bella y delicada de la figura, un secreto, una sorpresa o una recompensa a la paciencia de quien monta o desmonta la obra.

En cuanto a la escultura-joya, Berrocal, reconociendo las posibilidades que nos ofrecen las formas menudas, es capaz de entroncar los dos medios de expresión en una misma forma, creando así la pieza híbrida, esculturas mínimas transformables en esculturas joya.

En cualquier caso, Berrocal no se implica en la creación de joyería por la joyería misma: para él la joya es un engranaje más en su manera de hacer, artística, racional y estructural.

5.6. El afán experimental de Anthony Caro

Mientras que Alexander Calder hace sus primeras joyas a la temprana edad de ocho años, el escultor británico Anthony Caro presenta su primera colección de joyas habiendo cumplido los ochenta.

Considerado como uno de los escultores más influyentes de la segunda mitad del siglo XX, tras cincuenta años realizando escultura, Caro toma contacto por primera vez con el mundo de la joyería en el año 2004 y crea un conjunto de dieciocho piezas que son expuestas, junto a algunas esculturas de pequeño formato, en la galería de la joyería Grassy de Madrid en el dos mil seis.

El motivo que induce a este consagrado escultor a entrar en el mundo de la orfebrería, es el afán experimental; él mismo declara que “Es bueno lanzarse al vacío, especialmente cuando envejeces. La asunción de riesgos es imprescindible; la vida sería muy monótona sin ellos”¹⁰².

Anthony Caro es consciente de que, en el recorrido artístico, abrir nuevos caminos siempre comporta excitación y le hace a uno sentirse más vivo. Por esta razón no se limita a permanecer dentro del marco tradicionalmente establecido para lo escultórico, sino que le abre ventanas y puertas que le permiten acceder a nuevos escenarios: por ejemplo, desde que en 1984 crea “Habitación torre de niños” no ha dejado de aproximarse al mundo de la arquitectura.

[438] “Habitación torre de niños”, 1984
Madera de roble japonés
381x 274'5 x 274'5 cm.
Anthony Caro



¹⁰² Caro, Anthony. *Anthony Caro. Dibujando en el espacio Esculturas de 1963 a 1988 y El Juicio Final, 1995-1999*. p. 47

En esta escultura (fig.438) -la primera de dimensiones arquitectónicas- la relación que establece el observador con la obra no es meramente visual, ya que es creada por su autor también para su disfrute físico: nos invita a acceder a su interior ascendiendo por una especie de escalera de caracol, y a descubrir y constatar físicamente su espacio.

Pese a que Caro utiliza el acero como material en la mayor parte de sus esculturas, ésta está construida con cálida madera, lo que favorece la aproximación, se incrementa el deseo de tocarla, de entrar y sentarse en su reducido espacio interior, de asomarse a sus ventanas, o de apoyarse en sus paredes inclinadas y en sus suelos en pendiente.

Al ser concebida para ser utilizada, para que los niños -y no tan niños- podamos entrar e investigar sus cavidades, podemos definir esta acogedora escultura como el fruto resultante de la incursión de un escultor en la arquitectura.

A raíz de esta primera expansión de su lenguaje escultórico, Caro insiste en su experimentación escultórico-arquitectónica con nuevas obras, si bien ahora son creadas sólo para ser observadas a pesar de sus formas, espacios y dimensiones arquitectónicas. Un buen ejemplo de ello es “Norte de Roma”.

Si analizamos esta escultura, son muchos los paralelismos que podemos establecer entre ambas disciplinas: la obra en su conjunto invita a que accedamos a ella, dados su estructura envolvente y su despejado espacio interior; toda ella se encuentra firmemente cimentada sobre la base; las formas dispuestas horizontalmente en el suelo, se hallan rodeadas de estrechas y



[439] “Norte de Roma”, 1989
Acero pintado con óleo inoxidable
rojo oscuro, 232'5 x 259 x 355'5 cm.
Anthony Caro

alargadas figuras verticales que asemejan las columnas y vigas estructurales de un edificio; el conjunto es coronado por una inmensa superficie cóncava a modo de cúpula... Sin serlo, nos hace recordar un quiosco de música, y nos incita a entrar y situarnos en su centro.

El mismo afán por conducir la labor escultórica hasta sus límites, le lleva a realizar algunas colaboraciones con arquitectos, como Frank Ghery o Norman Foster. Junto a éste último y el ingeniero Chris Wise, gana en 1996 el concurso para la construcción de un nuevo puente peatonal londinense -conocido como “Puente del Milenio”- que cruza el río Támesis uniendo la catedral de St. Paul con la Tate Modern.

Anthony Caro reconoce sentirse atraído por la idea de acercar la escultura hacia la arquitectura, pero también por cualquier disciplina artística que le haga seguir experimentando. Casado con la pintora Sheila Girling y profesor durante más de veinte años en una escuela de arte de Londres, conoce los beneficios que puede comportar la interacción entre artistas de distinta formación, por lo que fomenta su encuentro creando los talleres Triangle, en los que artistas de distintas nacionalidades, tendencias, edades y formación, se conocen y trabajan codo con codo.

En estos estudios colectivos, arquitectos, escultores, pintores y artistas de diversas materias, comparten maneras diferentes de trabajar, se intercambian conocimientos y experiencias, se prueban nuevas fórmulas. Esto obliga al artista a replantearse cuestiones y a renovarse, y con ello se enriquece la obra de cada uno.

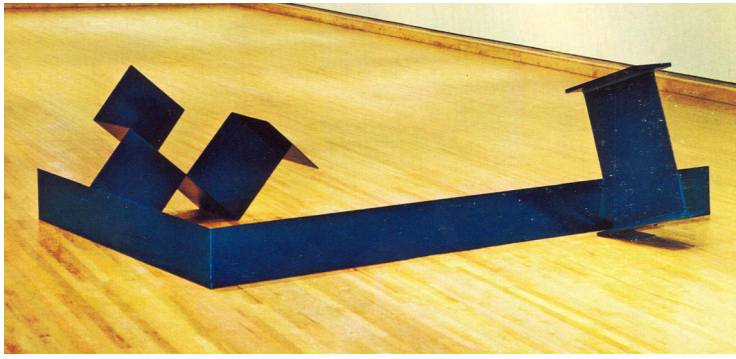
Con la misma valentía con la que se aproxima a las líneas fronterizas que delimitan la escultura y la arquitectura, Anthony Caro se deja seducir por la propuesta que le hace Kosme de Barañano -antiguo director del IVAM y amigo personal- de probar a hacer joyas, y emprende esta nueva aventura en colaboración con el orfebre Francisco Pacheco.

Acomete este nuevo reto trasladando sus principios escultóricos a la orfebrería: la utilización del metal sin tratar respetando las propiedades del material, el procedimiento constructivo, la exploración del espacio y el diálogo entre los elementos compositivos, la obtención de formas de contornos planos, duros y rígidos, de composiciones horizontales, con ángulos inusuales, de estructuras complejas..., resultando unas piezas sumamente personales y muy diferentes a las joyas que podemos encontrar actualmente en las joyerías; en éstas se recoge la visión artística propia de este escultor.



[440] "Broche AA 12", 2005
Oro de 18 quilates, 5 x 5 cm.
Anthony Caro

Aunque en el inicio de su carrera artística -cuando colabora como ayudante en el taller de Henry Moore- realiza obra figurativa en barro, enseguida desestima esta vía y encuentra su camino al margen de la representación. Caro halla la manera de comunicar sentimientos y de expresarse valiéndose de la forma abstracta, descubre que es a través de lo no figurativo donde consigue la máxima expresión y cambia la figura humana, el barro y el yeso por formas cuadradas, cilíndricas o de viga de T de metal, formas que no simbolizan ni representan nada; sus esculturas no remiten a la naturaleza ni a nada reconocible, sólo se parecen a sí mismas y se comunican con el espectador mediante su forma, color, los materiales o la composición.



[441] "Titán", 1964
Acero pintado de azul, 105'5 x 366 x 290 cm.
Anthony Caro

Pese a que podemos encontrar entre su numerosa producción artística piezas realizadas con papel, plata, plomo, bronce, madera o barro, el grueso de su obra es principalmente de acero.

Escultor de lenguaje constructivista, utiliza para sus esculturas materiales ya confeccionados, como vigas y otras piezas de desecho adquiridas en las chatarrerías de los muelles, o planchas de acero de las fábricas de fundición y para su fijación se sirve de las técnicas de la soldadura y el ensamblado.

Anthony Caro trabaja sus piezas de joyería de la misma manera que sus esculturas: obvia el mundo de los bocetos previos, del modelado y las ceras y trabaja directamente con el metal, pero ahora lo hace sustituyendo el acero por el oro.

Esta colección de joyería, elaborada en el taller del orfebre madrileño Francisco Pacheco, es de piezas únicas, al igual que su obra escultórica. Gran parte de ellas son construidas mediante el ensamblaje de elementos metálicos de desecho encontradas en el taller del joyero: placas, láminas y virutas de metal, tornillos de la maquinaria existente, secciones de herramientas... Para la realización del colgante que vemos a continuación (fig.442) el artista se sirve de dos tornillos y una hilera, herramienta utilizada por los joyeros para reducir progresivamente el espesor del hilo de metal de manera manual.

[442] "Colgante AA 5", 2005
Oro de 18 quilates, 7'5 x 5 cm.
Anthony Caro



El artista, partiendo de estos elementos desarrolla una frenética actividad de soldado, acople, construcción, ensamble, plegado para dar forma, escisiones, deconstrucción y reconstrucción, vuelta al soldado...y entrega el resultado al joyero Francisco Pacheco, quien funde estas piezas a la cera perdida; sobre ellas, Anthony Caro hace revisiones, correcciones, descartes...Juntos reemprenden la tarea, trasformando y rehaciendo hasta concluir el proceso con la obtención de la colección, un total de veintiuna piezas únicas. De ellas, tres son esculturas en sí mismas y dieciocho son escultóricas piezas de joyería.

En el catálogo editado a propósito de la exposición de sus joyas, se desvela de qué manera obtiene el artista la forma definitiva de cada pequeña escultura de oro de dieciocho quilates que integran la muestra; las tres son creadas al tiempo que las joyas, incluso dos de ellas lo son en su origen, pero que finalmente Anthony Caro decide convertir en escultura:

"Sculpture Rings AA19" son dos anillos ensamblados que conforman una escultura sobre una base negra. "Sculpture Fan AA20" en principio eran dos pendientes, rechazados por el peso y unidos por el artista en una especie de abanico de tortillería. "Sculpture AA21" es un conjunto de elementos de desecho que el artista reúne, en plástico, y decide pasarlos a oro"¹⁰³

¹⁰³ Barañano, Kosme de. *Joyas de Anthony Caro*. p. 31

Al observar con detenimiento algunas de sus joyas encontramos muchas analogías con su obra escultórica.

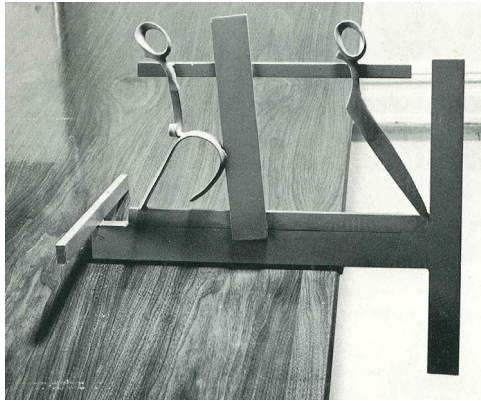


[443] "Pendientes AA 16", 2005
Oro de 18 quilates
7'5 x 2'5 cm. cada uno
Anthony Caro

Como en "Titán" (fig.441), con estos pendientes Anthony Caro busca que sus formas, lineales y planas, incidan y dialoguen ampliamente con el espacio que las rodea: en la escultura las planchas de acero abrazan el suelo prolongándose en distintas direcciones; en los pendientes, las placas cuelgan en posición vertical desde la oreja, por lo que el espacio que pueden abarcar inevitablemente es menor; sin embargo en ambas obras, se produce entre sus formas un juego de repetición de paralelismos y perpendiculares, en combinación con la presencia de ángulos inesperadamente inusuales, que obliga al espectador a desplazarse si quiere poder apreciar la obra en su conjunto, ya que visualmente resulta imposible abarcarlos en un solo golpe de vista.

Para poder disfrutar de estas piezas es necesario que se las mire desde ángulos diferentes porque sus formas, ya sea emplazadas directamente en el suelo, ya sea suspendidas en el aire, generan en su desarrollo un dinamismo que conduce de adelante hacia atrás, o viceversa.

En la escultura “Pieza de mesa XXXVII”, Anthony Caro incorpora varias partes de un objeto reconocible: unas tijeras; años después repite con el mismo objeto y lo incluye como elemento compositivo en una joya, “Colgante AA 10”



[444] “Pieza de mesa XXXVII”, 1976
Acero pintado en gris, 52'1 x 53'3 x 37'5 cm.
Anthony Caro



[445] “Colgante AA 10”, 2005
Oro de 18 quilates, 6'5 x 5 cm.
Anthony Caro

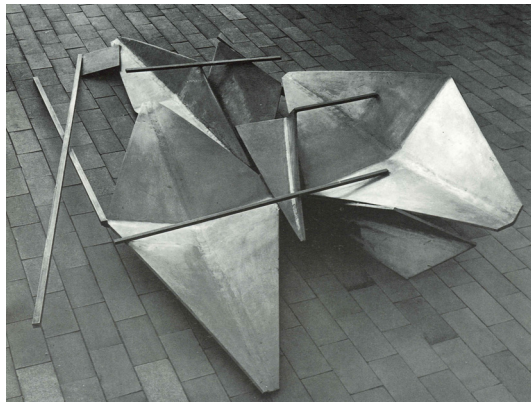
El escultor saca de su entorno esta pieza ya confeccionada y tras seccionarla, la ubica en contextos diferentes. Con ello consigue que estas formas hablen ahora con un lenguaje nuevo: dejan de servir como herramientas de trabajo, adquieren autonomía y pasan a expresar algo a través de su forma.

Estas asas de tijera son utilizadas en la composición como un ingrediente más, están acompañadas por otras formas abstractas con las que establecen relaciones de posición, dirección o contraste; en la escultura, sobresaliendo en la parte más elevada, se encargan de romper el escaso paralelismo existente gracias a la posición transversal de su hoja; en la joya, es el punto de atracción para el ojo del observador por estar ubicada en el centro de la composición, pero su bella forma no resaltaría tanto de no estar rodeada por un marco que, en su recorrido, combina las líneas y ángulos rectos con la envolvente línea curva; o si no se complicase la

estructura con la inclusión de un tercer elemento -una fina forma que recuerda a una sencilla asa o mango- que rompe, con su posición ligeramente inclinada, la aparente estabilidad del conjunto. Por cierto, esta última forma mencionada aparece también en la escultura.

En ambas obras Anthony Caro parte de elementos separados y bien diferenciados, pero consigue reunirlos y formar con ellos un todo coherente, creando un conjunto con el que aspira a comunicar y satisfacer emocionalmente.

Desconocemos si el artista tiene la intención de basarse en algunas de sus esculturas para la creación de sus piezas de orfebrería, sin embargo hemos encontrado que determinadas joyas guardan con aquellas un parecido considerablemente llamativo. Es el caso de las obras “Cubierta fría” y “Colgante AA 2”.



[446] “Cubierta fría”, 1970-71
Acero inoxidable, 56 x 162'5 x 315 cm.
Anthony Caro



[447] “Colgante AA 2”, 2005
Plata, 5 x 8 cm.
Anthony Caro

En ambas predomina la forma romboidal, si bien en una se ofrecen a la vista sus concavidades y en la otra preferentemente sus convexidades; en las dos la composición se basa en un agrupamiento de sus elementos, donde unos ocultan alguna parte de otros al superponerse ; también

hallamos semejanza en el color: claro y frío, el propio de ambos metales, siendo relevante el hecho de que este colgante es el único de la colección que, por exigencia del propio artista, es de plata, mientras que el resto de las piezas es de oro; por último, podemos apreciar similitud en la manera de recoger y proyectar la luz que incide sobre sus pulidas superficies.

Sabemos que hace primero la escultura -la pieza de acero inoxidable más grande realizada por él-, y treinta y cinco años después, la joya, por lo que, contrariamente a lo que suele ser, Anthony Caro trasvasa ideas del gran formato al pequeño.

Para muchos escultores, el método de trabajo habitual parte de la realización de dibujos y pequeños bocetos tridimensionales en los que registrar las ideas, precisar algunos contornos, concretar volúmenes, o solucionar problemas técnicos antes de acometer la creación de la obra definitiva, porque gracias a su reducido tamaño nos ofrecen la posibilidad de manipularlos con facilidad, de girarlos y voltearlos entre las manos para visualizar todas las vistas, de añadir o eliminar elementos, o de cambiar con prontitud la posición de una parte.

Anthony Caro normalmente no hace dibujos o modelos previos a la obra, su método de trabajo es acometer directamente con el metal a tamaño real, acoplando una pieza a otra hasta obtener el resultado buscado; unas veces obras de pequeño formato, como la serie de esculturas de mesa en las que opera cómodamente con materiales accesibles por su tamaño y peso (fig.444); y otras veces obras de gran formato, en las que se requiere la utilización de la máquina para poder elevar y soldar, por ejemplo, una viga de tres metros de larga, a otra, alternando la realización en uno u otro tamaño a lo largo de su carrera artística.

Al hacer estas joyas, es la primera vez que Caro se enfrenta al trabajo en una escala tan reducida.

El artista, cumplidos los ochenta años se abre al mundo de la orfebrería buscando en él sensaciones nuevas y las encuentra en el trabajo con el pequeño formato, que le impone el reto de dominar nuevas técnicas y le brinda la posibilidad de trabajar con las manos. Él mismo manifiesta “Me siento más cómodo trabajando en una escala en la que toco la obra”¹⁰⁴, y le cuenta a Kosme de Baragaño que “está feliz trabajando con las manos, forzándolas como un pianista en la sutileza del tacto”¹⁰⁵.

Mientras que antes, para realizar el ensamblaje de algunas partes de sus esculturas de gran formato necesitaba hacerlo mediante grúas, ahora utiliza directamente los dedos, o las pinzas.

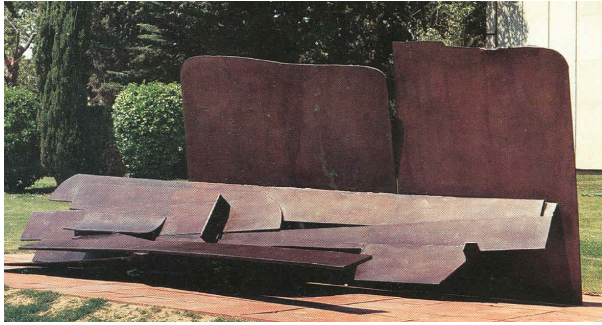
Al igual que en sus esculturas, obtiene la joya construyéndola - seleccionando una pequeña parte, decidiendo cómo se acopla sobre ella una segunda y añadiéndola, así sucesivamente-, pero ahora lo hace manipulando la materia entre los dedos, soldando un elemento a otro mediante un soplete diminuto si lo comparamos con los utilizados para la soldadura de acero, atento a su tacto ligero y a la sensación que le produce la reducida composición con cada nuevo añadido, trabajando con la gran dosis de concentración que requiere el estar tan próximo a la pieza... hasta obtener una obra minúscula que guarda en su interior los principios escultóricos del artista y el propósito de expresar algo intenso.

La chapa de acero laminada o trozos de ellas, desechadas de las fábricas como elementos defectuosos debido a sus extremos desiguales u ondulados, son la chatarra de la que se vale Caro para la creación de una serie de esculturas en las que predomina la composición con formas planas. En ellas el aspecto físico del material -su rigidez, su superficie lisa y dura, o su contorno plano- constituye por sí mismo uno de los elementos configuradores de la obra.

¹⁰⁴ Baragaño, Kosme de. *Joyas de Anthony Caro*. p. 16

¹⁰⁵ Ídem

Es el caso de esta escultura, construida con planchas industriales a las que no se ha modificado su forma; al hacer este colgante, Caro parece querer revivir aquella experiencia, pero ahora cambiando de escala.



[448] "Superficies lisas Hot Dog", 1974
Acero oxidado y barnizado
198 x 538'5 x 206 cm.
Anthony Caro



[449] "Colgante AA 3", 2005
Oro de 18 quilates
15 x 7'5 cm.
Anthony Caro

Tanto en la escultura como en la joya las láminas se superponen ocultando parcialmente su forma plana y lisa, brindando con ello protagonismo al agrupamiento y a sus contornos; dada la simplicidad de la forma éstos se hacen más expresivos, llamando la atención del espectador el hecho de que en ellos se compagina lo rectilíneo y anguloso con lo curvo.

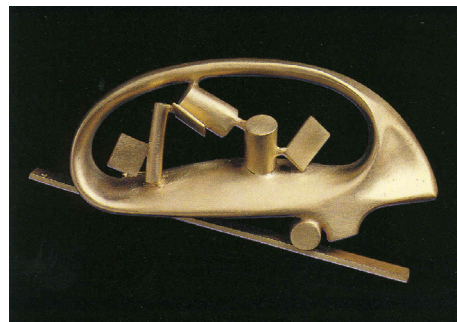
La escultura y el broche que mostramos a continuación (fig.450-451) comparten un dinámico juego de relación entre formas. Partiendo desde la estabilizadora posición horizontal, se produce una fluida secuencia protagonizada por las formas cúbica, cilíndrica y la chapa rectangular, una progresión de elementos que se repiten y se despliegan en el espacio, una sucesión de unidades en las que se da alternancia de figura y posición, con desplazamiento y cambios de dirección, consiguiéndose con ello una composición capaz de transmitir sensación de movimiento.

Una alargada forma plana, colocada transversalmente, contribuye a

dinamizar la composición, así como a crear un efecto de contraste entre las formas macizas y la fina.



[450] "Sorpresa", 1976
Acero brillante pintado de verde
53'5 x 127 x 38 cm.
Anthony Caro



[451] "Broche AA 13", 2005
Oro de 18 quilates
9 x 5 cm.
Anthony Caro

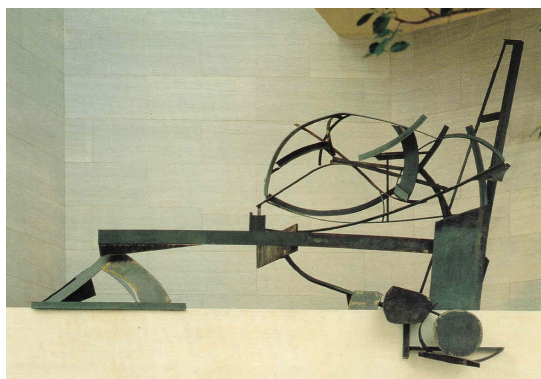
Por otro lado, y sólo en el caso del broche, al ubicar las formas abstractas en el interior de un asa de tijera -una vez más utiliza este elemento-, Anthony Caro fija la escala, aproxima la obra al espectador mediante la incorporación de este elemento figurativo que hace referencia a las manos, a las medidas humanas, además de proteger estos pequeños elementos del vasto espacio externo.

En las piezas que figuran en la página siguiente (fig.452-453), se hacen especialmente evidentes dos de los aspectos que caracterizan la obra de Caro: la técnica constructiva y la estructura compleja.

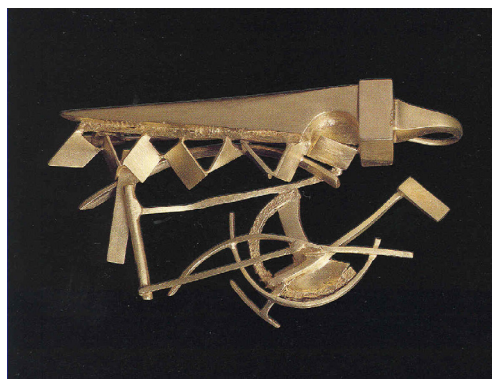
La escultura, ubicada sobre un elevado anaquel de la Galería Nacional de Washington, y la joya, que será colocada en el futuro sobre el pecho, comparten una composición complicada obtenida mediante la adición con soldadura de barras, placas, tiras, láminas o flejes.

La combinación de formas angulosas y rectilíneas con otras cursivas, genera un conjunto abierto, variado, de contorno cambiante y lleno de dinamismo: dispuestas asimétricamente a partir de un elemento central

horizontal, las formas rectilíneas apuntan con osadía, fuerza y direccionalidad, mientras que las curvas contrarrestan el efecto suavizando, envolviendo, conteniendo.



[452] "Pieza de anaqueil para la National Gallery", 1977
Acero oxidado y pintado de gris
442 x 597 x 272 cm.
Anthony Caro



[453] "Broche AA 11", 2005
Oro de 18 quilates
7'5 x 5 cm.
Anthony Caro

Estas finas líneas parece que activan el espacio, que dibujan el aire jugando con el vacío en su ir y venir, abarcándolo en distintas direcciones con un desarrollo fluido y discontinuo que obliga al espectador a leerlas lentamente, a viajar con la mirada en recorridos diversos, a cruzar su interior a través de los huecos y a hacer pausas para poder abarcar todo el conjunto.

A continuación mostramos sus obras "Barcelona Rose" y "Colgante AA 7" (fig.454-455). La escultura forma parte de una serie de obras inspiradas en los edificios modernistas catalanes.

Si las observamos con detenimiento podemos apreciar que la imagen de la joya parece obtenida a través de un proceso de síntesis formal de la escultura, de una reducción de sus elementos realizada mediante el rechazo de algunos de ellos y la elección de otros: las finas volutas que Anthony Caro incorpora a la escultura -tomando la inspiración de las verjas en hierro forjado de los balcones de la ciudad barcelonesa-,

aparecen también en la joya, ahora como formas espirales más simplificadas, con menos torsión; en los dos casos, estos arabescos están ubicados en el interior de una simplificada estructura lineal -ora recta, ora curva- que las protege a modo de marco; el espacio que envuelve y atraviesa dichas formas a través de sus huecos, contribuye a aligerar de peso ambas piezas y les aporta un carácter liviano que contrasta visiblemente con la opacidad de las amplias formas triangulares que completan la composición; por último, la utilización del metal como material, y el color de cada una, son aspectos que también las acercan.



[454] "Barcelona Rose", 1987
Acero oxidado y encerado
200'5 x 131 x 104 cm.
Anthony Caro



[455] "Colgante AA 7", 2005
Oro de 18 quilates
6'5 x 6'5 cm.
Anthony Caro

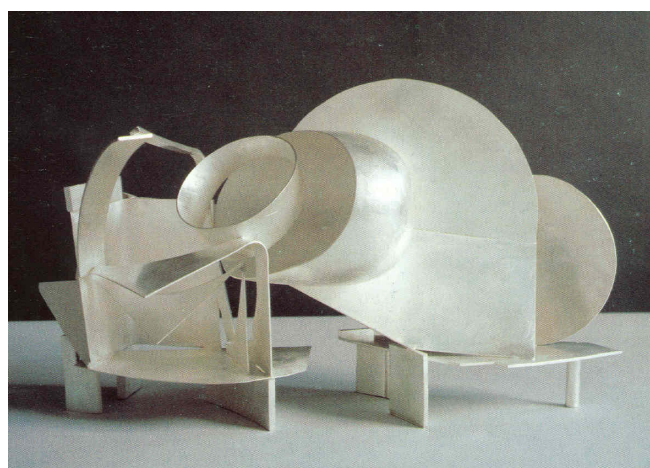
Como sabemos, el escultor británico Anthony Caro toma contacto recientemente con el mundo de la joyería y con el oro, pero podemos contar entre su producción escultórica con obras realizadas en plata ya en los años ochenta. En aquel momento, el escultor opina sobre los materiales utilizados, de esta manera:

"Cuando empecé a hacer esculturas elegí el acero en mi intención de alejarme de materiales como la plata o el bronce que consideraba precioso. Quería que la gente se fijara en el arte no en el valor de la pieza"¹⁰⁶

¹⁰⁶ www.cronicamadrid.com, edición del 9 de febrero de 2006, sección cultural

Sin embargo, pasado el tiempo cambia de parecer a raíz de un regalo que le hace a su mujer por su veinticinco aniversario, una pieza de plata: “entonces decidí que había que trabajar en cualquier material, y hacerlo con el mismo desparpajo”¹⁰⁷.

Hoy en día cuenta en su haber con treinta y cinco esculturas construidas con plata. La bellísima pieza que vemos a continuación es una de ellas:



[456] Pieza de plata XV “Puente de sonidos”, 1984
Plata, 22 x 37 x 19 cm.
Anthony Caro

En su evolución artística, Anthony Caro pasa por el rechazo de materiales nobles, a su aceptación, de la misma manera que comienza en los años sesenta haciendo obra lineal y purista y termina exponiendo en 1999 su obra más orgánica “El Juicio Final” -conjunto escultórico cargado de referencias históricas-, o de la obra de inmensas proporciones y carácter arquitectónico a la mínima, haciendo joyería.

El hecho de investigar con nuevos materiales, trabajar con barro, plata u oro, con formas abstractas y formas narrativas, o llevar la creación escultórica hasta sus límites acercándola a la arquitectura o a la joyería, el hecho de saltarse los géneros, o el hecho de no detenerse ante ideas preestablecidas y convencionales, es para Caro el mejor caldo de cultivo

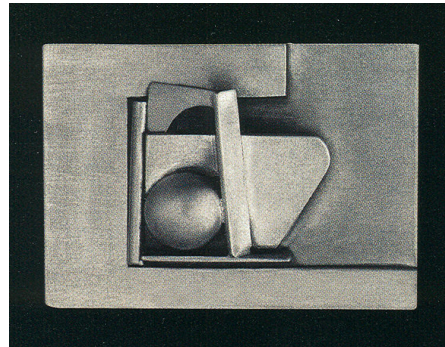
¹⁰⁷ www.cronicamadrid.com, edición del 9 de febrero de 2006, sección cultural

para el crecimiento artístico, y responde al afán experimental propio de una personalidad que busca el fin último de expresar, con el lenguaje más apropiado, algo que sienta intensamente.

Transcurridos poco más de dos años, Anthony Caro insiste en su relación con la joyería y expone una nueva colección en la Rotonda de la Joyería Grassy de Madrid. En esta ocasión, el conjunto de la obra comprende exclusivamente piezas de joyería, un total de diecinueve joyas entre colgantes, anillos pendientes y broches, de las cuales, quince son de oro de dieciocho quilates y las cuatro restantes son de plata.



[457] "Colgante BB 3", 2008
Oro de 18 quilates, 7'5 x 8'4 cm.
Anthony Caro



[458] "Broche BB 12", 2008
Plata, 5'3 x 4 cm.
Anthony Caro

Esta segunda hornada mantiene las mismas constantes que la primera colección: utiliza elementos industriales incluyéndolos en la joya, su estilo está determinado por la construcción con formas abstractas, algunas de ellas hacen referencia a determinadas esculturas y deja en manos del orfebre Francisco Pacheco la tarea de fundirlas en metal.

Dos meses antes, Anthony Caro inaugura una obra de grandes dimensiones creada para la iglesia de Saint-Jean-Baptiste de Bourbourg, en Francia, "El templo de luz". La intervención del escultor en el coro y

ábside del templo -destruido durante la Segunda Guerra Mundial- consta de las siguientes construcciones: una pila bautismal, dos torres de madera y un friso que recorre los nichos del ábside, siendo uno de los proyectos “más arriesgado y complejo que el artista ha realizado en su larga vida”¹⁰⁸.

La proximidad de las fechas de inauguración de la obra encargada por el Gobierno francés y la exposición de joyería en Madrid -tan solo dos meses de diferencia- nos indica que el escultor ha tenido necesariamente que trabajar al mismo tiempo en los dos proyectos, siendo uno de dimensiones espectaculares y otro de formas mínimas. El contraste de tamaño es muy acusado, lo que nos lleva a preguntarnos: ¿qué motivos inducen a este escultor a alternar el trabajo en escalas opuestas?

Kosme de Barañano también se cuestiona esta circunstancia, y apunta:

“...se refugia de nuevo en el secreto de los dedos. La orfebrería le sirve de contrapunto a este proyecto.”¹⁰⁹

Nosotros coincidimos con esta opinión, pensamos que el escultor contrarresta el esfuerzo que le supone intervenir en espacios tan vastos, con la placentera sensación que sin duda encuentra, en contraste, al acercarse a la forma mínima de la joyería.

Si hace dos años Anthony Caro irrumpe en el mundo de la joyería y crea su primera colección inducido por la curiosidad de probar un género hasta entonces desconocido para él, tras la exposición de esta segunda colección ya no podemos hablar de un trabajo puntual en el mundo de la joyería: al conocerlo ha descubierto que bajo la apariencia de la forma menuda hay mucho más.

¹⁰⁸ Barañano, Kosme de. *Joyas de Anthony Caro II*. p. 6

¹⁰⁹ Ídem. p. 9

6. APORTACIÓN PERSONAL ESCULTÓRICA Y DE JOYERÍA

6. Aportación personal escultórica y de joyería

La mayor parte de los escultores, como mejor se expresa es a través de la materialización de sus ideas; la obra que se expone a continuación responde a la misma causa: la necesidad de su autora de dar cuerpo a su pensamiento.

Los primeros ejemplos que mostramos, sin saberlo en el momento de su creación, son el punto de partida de este trabajo de investigación, ya que mientras se realizan, surgen las primeras reflexiones sobre la similitud existente entre las ramas escultórica y de joyería.

Un tiempo después, estas tímidas ideas van cogiendo cuerpo y haciéndose presentes en nuevas obras, unas esculturas con las que, ahora conscientemente, aproximamos lo joyero y lo escultórico; y lo hacemos de la mano de la naturaleza: a través de la contemplación y de la observación directa de las manifestaciones del mundo natural que nos rodea, surgen cavilaciones sobre las formas generadas por la naturaleza y las del mundo artificial, y con ellas, la necesidad de reflejarlas con un lenguaje plástico.

En las representaciones escultóricas y de joyería que pasamos a ver a continuación, además de quedar recogidas una serie de vivencias personales, se ponen en práctica algunos de los razonamientos tratados en anteriores capítulos. Así mismo, acompañamos las imágenes con una breve explicación concerniente a su realización.

6.1. Candela

Cuando se modela a Candela lo que se desea es inmortalizar su imagen en un bajorrelieve.



[459] "Candela", 1996
Escayola,
17'7 x 17 x 1 cm.
Ane Arias

Trece años más tarde la niña es otra, una temperamental adolescente, pero el relieve nos devuelve algo de su infancia.

Con su muda presencia hace que el espectador tome conciencia del veloz discurrir de la vida, de las edades y las etapas progresivas, pero también que recuerde lo que son dos años de vida: una cabeza erguida sobre estrechos hombros, una carnosidad blanda, como de mantequilla, una gran suavidad en la piel, en el fino pelo y en la mirada.

Si se fija uno un poco más puede descubrir una leve contrariedad en su pensamiento, delatada por el ligero fruncido de las cejas y el gesto serio de la boca.

Y si el espectador conoce el oficio de modelista, puede apreciar además, las huellas que delatan el proceso de ejecución: muescas y arañados que sufre el fondo durante los meses que dura el modelado.

Es transcurrido el tiempo cuando surge una idea nueva, la de utilizar el mismo modelado para fabricar un objeto utilitario, unos gemelos.

Esta tipología consta de dos partes: una delantera que constituye un elemento de adorno, y otra de menor interés llamada trasera, que normalmente sólo desempeña la función de sujetar.



[460] "Candela", 1998
Gemelos de plata, 2'2 x 2'2 x 1cm.
Ane Arias

El proceso seguido para obtener unos gemelos a partir de dicho modelado, expuesto de forma breve, comienza por reducir el tamaño del relieve mediante pantógrafo, producir las piezas en plata y finalmente incorporarles un sistema de enganche o traseras -realizadas por la joyera Esther Martín- que al atravesar los ojales, mantiene abrochado el puño de la camisa de quien los lleva.

Estos gemelos además de desempeñar una función utilitaria poseen un valor añadido, el artístico, ya que mediante el referido proceso, dotamos de funcionalidad a una obra que en su origen está desprovista de cualquier intención que no sea, como ya se ha mencionado, la de inmortalizar una imagen con el fin de deleitar nuestros sentidos.

En este caso no diseñamos unos gemelos incorporando un elemento de adorno, sino que el proceso es el contrario: a una pieza modelada le ampliamos el campo de valores al proveerla de una nueva función, la utilitaria.

6.2. La evolución de una idea: formas híbridas inspiradas en la naturaleza

Las propuestas escultóricas y de joyería que mostramos en este apartado retoman, años después, el camino abierto con la realización de los gemelos de Candela: la cuestión de la escultura y la funcionalidad, entendiendo esta última como un valor añadido al artístico.

Estos trabajos son el resultado de una investigación práctica que pretende conjugar la escultura y la joyería, y de hacerlo tomando como fuente de inspiración la naturaleza. Porque el escultor que reflexiona sobre el valor artístico y el aspecto funcional, sobre las semejanzas que aproximan a escultores y joyeros, o sobre la actual confluencia de las artes, que se sorprende al descubrir la capacidad expresiva latente en la joyería, que se siente atraído por las cosas pequeñas, y que además tiene a mano los medios para hacer joyería, no puede dejar de hacerla.

El resultado de esta experiencia son las obras que aparecen más adelante -algunas de naturaleza híbrida por confluir en ellas lo escultórico y lo joyero-, surgidas durante estos últimos años al tiempo que desarrollamos el trabajo de investigación: durante un periodo de tránsito por la joyería desde la escultura.

¿Por qué hacerlo tomando como referencia la naturaleza? La respuesta es sencilla: somos muchos los ciudadanos que la añoramos porque nos falta y porque nos sentimos atraídos por su inmensa belleza.



[461] "Humano Humano..Loto, cloisonné figura 1", 2000/1
Cobre batido a mano y esmalte cloisonné,
158 x 55'5 x 32 cm.
Ah Xian

Un medio que existe mucho antes que nosotros, mucho antes de que le ganásemos terreno y creásemos las ciudades, estas localidades que durante años hacemos crecer sin contar con ella, y que poco a poco volvemos a considerar necesaria y a incluir en el espacio urbano.



[462] Vista del jardín vertical instalado en una mediana del paseo del Prado, Madrid



[463] Detalle del mismo jardín vertical en su primera fase

El mundo natural es desde siempre una fuente de recursos insustituible, una maestra en cualquier ámbito y para todo aquel que se para a mirarla. Como describe I.B. Litenetski, la naturaleza:

“A lo largo de millones de años fue elaborando y perfeccionando concienzudamente sus obras. Durante mucho tiempo, los animales y las plantas se desarrollaron y diversificaron al tiempo que iban adaptándose a los cambios del medio ambiente en que vivían. En cada etapa, en cada cambio considerable de las condiciones climatológicas, la Naturaleza daba un paso hacia su perfeccionamiento sometiendo a revisión aquello que había creado con anterioridad. La selección natural, sin piedad alguna, hacía desaparecer todo lo que no se adaptaba a las nuevas condiciones del entorno.”¹¹⁰

En su libro, Litenetski cuenta como a partir de los años setenta comienza a cimentarse en la ciencia una nueva rama, la biónica, cuyo objetivo es el estudio de las estructuras y de los procesos en los fenómenos biológicos, con el fin de aprovechar los conocimientos para perfeccionar aparatos, instalaciones y maquinaria, o crear otros nuevos más eficaces, que nos faciliten desde la vida cotidiana hasta la conquista del cosmos.

En su trabajo científico y práctico ligado al proceso de creación de modernos sistemas técnicos, el hombre comprende que muchos de los problemas que surgen en sus actividades están ya resueltos por la naturaleza, y la mayoría de las veces de forma más segura, más sencilla y óptima que la conseguida por él. Por ejemplo: la capacidad de inyección que poseen las avispas, se asemeja al método operativo del martillo neumático; el sistema desarrollado por los murciélagos para localizar las presas en la oscuridad, basado en la percepción de las ondas sonoras, tiene mucho en común con el radar ultra sonoro; la facultad que tiene el calamar para desplazarse mediante el sistema de propulsión a chorro, absorbiendo y expeliendo agua, recuerda al motor a reacción; las ranas y las sanguijuelas determinan la presión atmosférica como el mejor barómetro de precisión; al igual que un sofisticado analizador, el perro callejero posee la facultad natural de diferenciar quinientos mil olores, etc.

¹¹⁰ Litenetski, I.B. *Iniciación a la biónica*. p.14

Mientras que estos investigadores analizan la naturaleza con fines científicos, los artistas no podemos dejar de apreciar su belleza. Centrándonos en el mundo de la forma y en nuestro entorno cotidiano, podemos advertir que normalmente, miremos hacia donde miremos, nos hallamos rodeados de elementos naturales y artificiales, de formas orgánicas -las que tienen o han tenido vida-, y de las inorgánicas -las desprovistas de vida, como los cristales, minerales o el mundo artificial -.



[464] Enredadera en la barandilla

Ambas formas conviven en nuestro entorno, forman parte de nuestra existencia desde que nacemos y por eso estamos acostumbrados a las dos y necesitamos de las dos.

En cualquier ciudad la vida se desarrolla bajo el predominio del mundo artificial y, sin embargo, la naturaleza está también aquí reconfortando nuestros sentidos; al mirar por la ventana siempre vemos los mismos elementos: las estáticas formas de los edificios -bloques rectangulares provistos de las líneas verticales y horizontales de sus balcones, ventanas o pararrayos- suponen un vivo contraste con respecto a la forma de las nubes, con su contorno abierto, curvilíneo y cambiante (fig.465). Aún así, los elementos naturales y los artificiales comparten el espacio conviviendo en armonía.



[465] Reflejo de nubes sobre una fachada de espejo
Príncipe de Vergara 131, Madrid

Tanto la naturaleza como el hombre han creado una variedad inmensa de formas, y si se detiene uno a observarlas y compararlas, se puede comprobar que, pese a la gran diferencia que supone el tener y el carecer de vida, hay muchas analogías entre ellas: las formas no son como son por capricho, sino que obedecen siempre a algo.

Desde el principio y a lo largo de los siglos, las formas naturales no cesan de desarrollarse y evolucionar con el fin de conseguir especies cada vez más adaptadas a su entorno; con las formas artificiales ocurre lo mismo, el hombre persiste en su empeño de perfeccionarlas y actualizarlas para que desempeñen con idoneidad su función. En la naturaleza es debido a un objetivo, el de perdurar como elemento y como especie. Por su parte las formas creadas por el hombre obedecen a distintas finalidades: las formas de los objetos o productos de todo tipo que facilitan nuestra existencia, se ajustan a las necesidades del consumidor; las formas gráficas transmiten mensajes y nos permiten comunicarnos; o las formas generadas por los artistas -que en unas ocasiones nos ayudan a comunicarnos y en otras nos permiten aislarnos o abstraernos- normalmente están supeditadas al contenido que se desea expresar.

Les ocurre lo mismo que a las formas naturales, siempre responden a un propósito y están condicionadas por factores de diversa índole.

Uno de los aspectos que más afecta a la forma es el espacio en el que se desenvuelve. Por ejemplo, la forma de los troncos de algunos árboles de la selva es muy delgada, debido al poco espacio que tienen alrededor, y muy alargada, pues buscan la luz que se encuentra lejos del suelo. Largas y delgadas son también las farolas.

La forma del tronco del árbol y la de la farola tienen mucho en común: partiendo desde la horizontalidad del suelo, las dos se prolongan perpendicularmente a éste; poseen un sistema de anclaje bajo tierra - raíces y cemento respectivamente-, gracias al cual mantienen firme el peso que soportan; sendos elementos poseen una forma especialmente alargada: el árbol para poder acceder a la máxima luz posible y la farola para expandir la luz en un radio más amplio; ambas reducen su espesor a medida que ascienden: es la manera más inteligente de crecer, ya que tener mucha envergadura en las alturas podría dar lugar a ceder bajo su propio peso.

Cuando por falta de espacio comprimimos un conjunto de círculos, cilindros o esferas, como las burbujas de jabón, éstas modifican su estructura resultando formas casi hexagonales. Con el diseño hexagonal la naturaleza se las ha ingeniado para ocupar todo el espacio, no deja ni un hueco sin cubrir. Ejemplos de ello son las facetas de los ojos de muchos insectos, el caparazón de la tortuga, o las celdillas de los panales de las abejas.

En el mundo creado por el hombre también nos servimos del modelo hexagonal: los suelos pavimentados con azulejos hexagonales son más resistentes que otros debido al buen ajuste que producen tantos lados y tantos ángulos de ciento veinte grados en contacto. En los balones de fútbol combinamos este polígono con el pentágono y las redes de las porterías de este mismo deporte, actualmente son de estructura hexagonal.



[466] Panal



[467] Mosaico cerámico

El diseño en espiral -la palabra proviene de «espira», que significa vuelta- es una buena manera de crecer sin ocupar mucho espacio. Es el caso del caparazón del caracol o de las caracolas marinas, la cornamenta del carnero, los remolinos, los zarcillos, o también de la escalera de caracol -que gira en torno a un eje central y al evolucionar hacia lo alto ocupa el mínimo espacio en la posición horizontal-, del muelle o de algunas pastas alimenticias.



[468] Sección de col lombarda



[469] Espirales

Si se trata de abarcar el máximo espacio en distintas direcciones, la forma tendrá una estructura ramificada: cuanto mayor es la cantidad y más largas y más expandidas son las raíces de un árbol, más espacio abarca, con lo que puede sujetar mejor el peso del tronco y las ramas, y alcanzar bajo tierra mayor número de nutrientes.

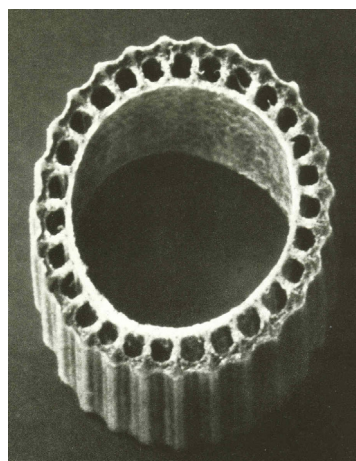
Ejemplos de diseños ramificados en el entorno artificial los encontramos en el itinerario del metro, o en los esquemas.



[470] Detalle de un plano de las líneas del Metro de Madrid

Si lo que pretendemos es contrarrestar los efectos de un aumento de tamaño, la forma tendrá una estructura hueca en vez de maciza y se ordenará la materia retirándola de los puntos en los que no es necesaria y añadiéndola en mayor cantidad en aquellos otros en los que se requiera.

En la naturaleza podemos encontrar numerosos ejemplos de ello: en la imagen que mostramos a continuación podemos observar cómo es el tallo de algunas plantas por dentro, y cómo, mediante una cavidad interna, un exterior compacto y un sencillo cuadriculado de sus tabiques, consigue pesar menos que si fuese macizo y poseer una resistencia equivalente.



[471] Corte de un tallo ampliado treinta veces
Karl Blossfeldt



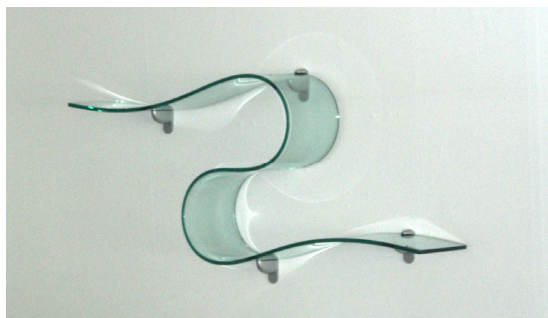
[472] Armazón para cabeza
Facultad de Bellas Artes

Este mismo recurso es utilizado habitualmente por los escultores cuando fabricamos los armazones de las esculturas. Para que estas estructuras sean efectivas, es necesario que estén hechas de un material más resistente que el que tendrán que sujetar: por ejemplo, un interior de hierro y un exterior de barro. Por otro lado, la ordenación de los elementos ha de ser aquella capaz de soportar la cantidad de masa prevista; en ocasiones el escultor se sirve de una estrategia que incrementa la resistencia de la estructura, consistente en generar una cavidad interior que deja vacía (fig.472) -o que rellena con un material voluminoso y ligero, como el poliestireno expandido-, con lo cual, la cantidad de masa que tiene que añadir es menor, consiguiendo con ello reducir el peso total de la escultura.

Las formas sinuosas resultan cuando se ocupa el espacio de una manera más aleatoria e indirecta: durante su desarrollo giran, se curvan y vuelven sobre sí. Si una línea recta es el camino más corto entre dos puntos, la línea sinuosa es lo contrario. Es la manera de desplazarse de las serpientes, o el curso de un río y sus meandros. También es la forma de los senderos y de algunas carreteras.



[473] Coral marino



[474] Soporte para libros

La forma en explosión se caracteriza por presentar trayectorias que unen directamente el centro con los diferentes puntos periféricos, mientras reducen su densidad. Esta forma la poseen muchas flores, los erizos de mar, los fuegos artificiales o los paraguas.



[475] Estrellas de mar



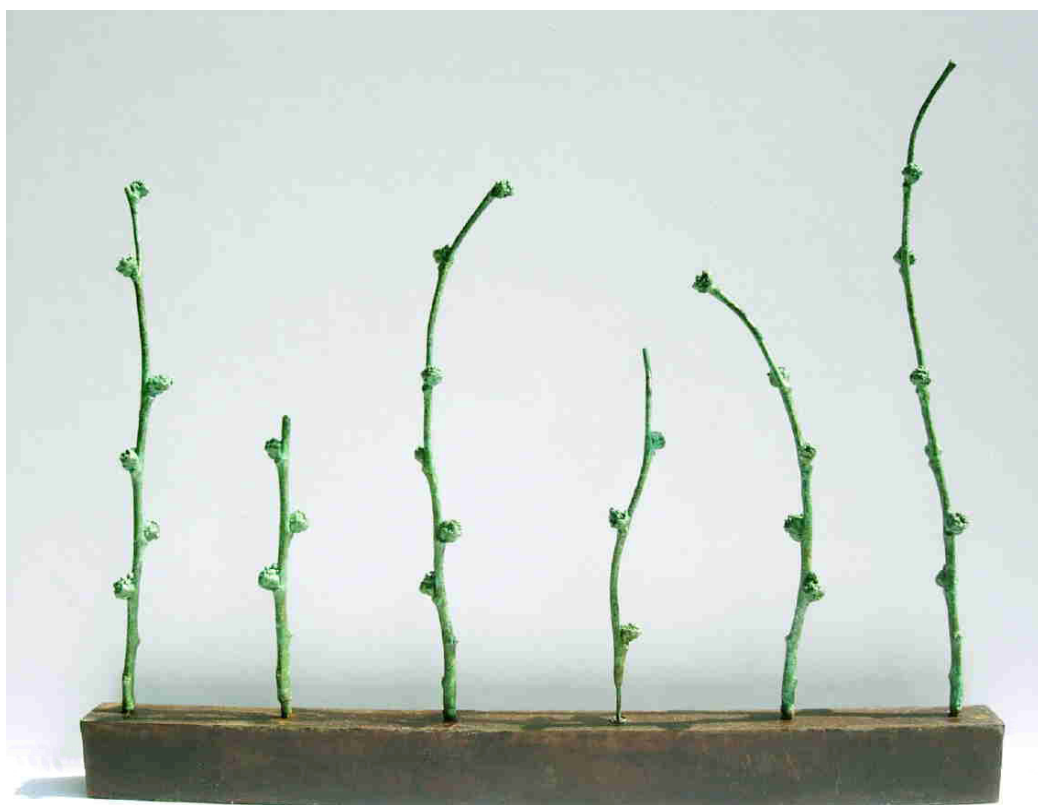
[476] Varillaje de un paraguas

A continuación pasamos a conocer de qué manera nos inspira a nosotros la forma natural y cómo se traduce este estímulo al medio escultórico.

6.2.1. Brotes y ramas

Las personas que vivimos en una ciudad estamos en contacto continuo con la forma artificial, siendo menor la relación con el mundo natural. Tal vez sea ese el motivo por el que de repente, puede sorprendernos vivamente el color verde de un césped, o lo azul, tan azul, que puede llegar a ser el cielo de Madrid.

A pesar del interés que poseen las formas artificiales, hay algo en lo que no pueden competir con las formas de la naturaleza: no poseen vida, esa capacidad de nacer, evolucionar o morir. Es precisamente de lo que hablan estas ramitas de bronce, cargadas de brotes, que crecen desde una base de hierro inerte: de lo vivo y de lo que genera vida (fig.477).



[477] "Brotos", 2004
Bronce y hierro patinados, 22 x 17'5 x 1'5 cm.
Ane Arias

Al cortarle una ramita a un olmo negro en el inicio del proceso de polinización y transformarla en metal mediante molde y fundición, lo que pretendemos es detener la evolución, congelar para siempre un instante que forma parte del ciclo de la vida y poder disfrutar en cualquier momento de su forma detenida en el tiempo.

En el árbol, el resto de las ramas sigue creciendo y transformándose con el paso de los días: sobre éstas, los brotes iniciales continúan desarrollándose hasta producir una cantidad considerable de semillas, que tras la maduración se desprenden del olmo y caen a tierra para intentar germinar la próxima primavera.

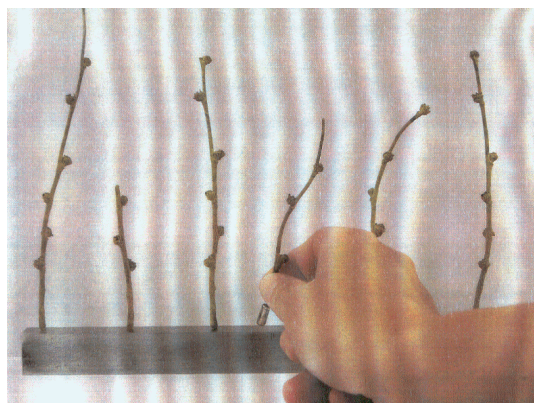


[478] Semillas y hojas de una ramita de olmo negro

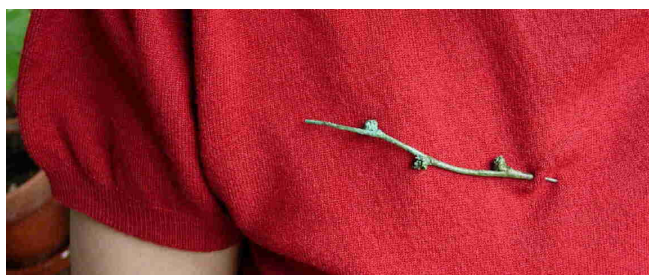
Las ramas de los árboles, a pesar de compartir el mismo esquema genético, están expuestas a distintos factores que pueden influir en su crecimiento -como el espacio en el que se desarrollan, los agentes atmosféricos, o la actividad del hombre- derivándose de ello el hecho de que unas crezcan, se curven o se desarrollen más que otras.

Por su parte, cada brote de bronce posee un tamaño y una forma diferentes, en contraste con el bloque macizo de hierro que sirve de base y del que parece que emergen: de curva amplia unos, de línea más sinuosa o más recta, otros. Son formas parecidas, pero nunca idénticas como ocurre con las formas que genera la industria.

Observando estas menudas ramas de bronce podemos disfrutar de la belleza natural de su forma, de los distintos matices de color que adquiere en función de la luz que la envuelva, de las sombras que proyecta o de la idea de regeneración y perdurabilidad que transmite. Pero además, nos podemos llevar una ramita puesta, ya que una de ellas desempeña doble función: es parte de la escultura, pero también puede adornar nuestro cuerpo en forma de alfiler.



[479] "Brotos", 2004



[480] "Brote", 2004
Alfiler de bronce patinado, 10 x 1'3 x 0'7 cm.
Ane Arias

A la vez que realizamos la obra "Brotos", surgen de manera espontánea nuevas ideas en forma de joyería: un prendedor para el pelo, dos sortijas similares en cuanto a la forma pero de distinto metal, y dos pulseras de bronce, una patinada en tonos verdosos y otra al natural.

Los motivos que originan la creación de estas nuevas piezas son varios: la manipulación de los elementos que constituyen la escultura cuando ésta se encuentra en una fase preparatoria; el tamaño de los «brotos» es pequeño y su figura es fina y flexible, lo que invita a intervenir en su forma, a hacer pruebas y modificaciones; pero sobre todo, porque el concepto de joyería se ha hecho un hueco en nuestra visión escultórica.



[481] "Prendedor Brote"
Plata, 9'2 x 1'3 x 0'6 cm.
Ane Arias

Para realizar estas piezas de joyería trabajamos con la intención de alterar el brote lo menos posible. Así pues, mediante el molde y la inyectora de cera, reproducimos varias veces este elemento vegetal y seleccionamos la

parte que mejor se ajusta a nuestras intenciones; para hacer el anillo, tras seccionar el brote, lo recomponemos y soldamos con una nueva forma. Por su parte, el conformado de las pulseras tiene lugar una vez pasadas las ceras a metal, y sirviéndonos para ello de una lastra de pulseras y una macilla.



[482] "Sortijas Brote"
Plata y bronce respectivamente,
2'2 x 2'1 x 0'7 cm.
Ane Arias



[483] "Pulseras Brote"
Bronce, 7 cm. Ø
Ane Arias

Mientras que las ramitas de la escultura "Brotos" (fig.477) se obtienen haciendo un vaciado del elemento natural -por ser el método más indicado para conseguir una réplica del original-, la siguiente aportación escultórica, aunque también intenta plasmar la belleza de la naturaleza, es obtenida de manera diferente: se trata de una rama cuya forma nace en la mente de su autora y coge cuerpo mediante el modelado.



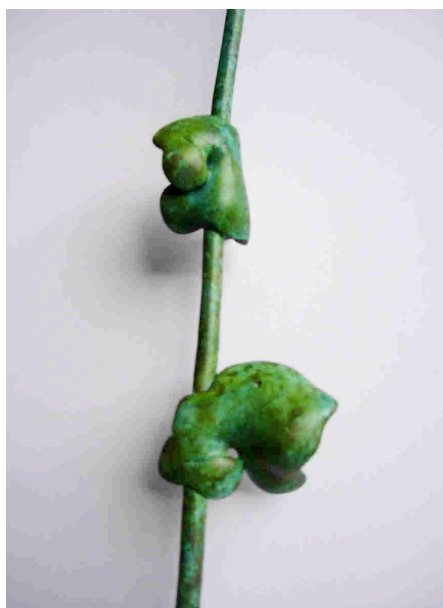
[484] "Rama", 2005
Bronce patinado y
cordón, 69 x 6 x 8 cm.
Ane Arias

La inspiración se encuentra a través de la observación del mundo vegetal, concretamente en su manera imparable de crecer, de expandirse: salvo en tiempo de reposo, el desarrollo es continuo, en ocasiones veloz, y una

de las maneras de hacerlo es, como ya hemos visto, irrumpiendo verticalmente en el espacio y reduciendo la cantidad de materia a medida que asciende; creciendo con esa inteligencia orgánica que le permite perdurar.

La propuesta escultórica “Rama” imita este comportamiento de la naturaleza. Donde antes no había nada, ahora se yergue este tallo cuya envergadura inferior se reduce gradualmente a lo largo de su desarrollo, mientras distintos grupos de hojas se disponen a su alrededor disminuyendo su tamaño a medida que ascienden por el tallo.

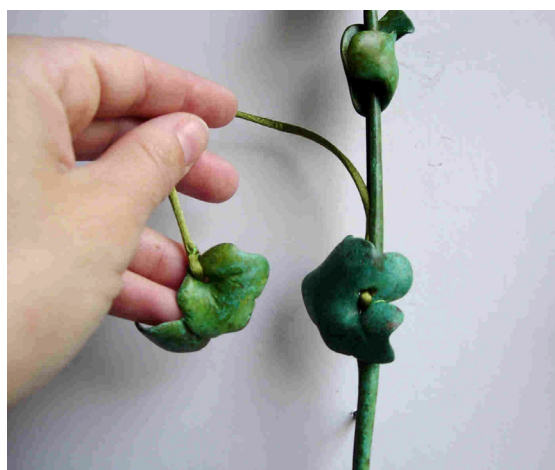
Esta escultura, a pesar de estar colocada en la pared mediante dos finos puntos de anclaje, dista de ésta unos centímetros; se trata de una forma prácticamente exenta, lo que permite su observación casi desde cualquier ángulo.



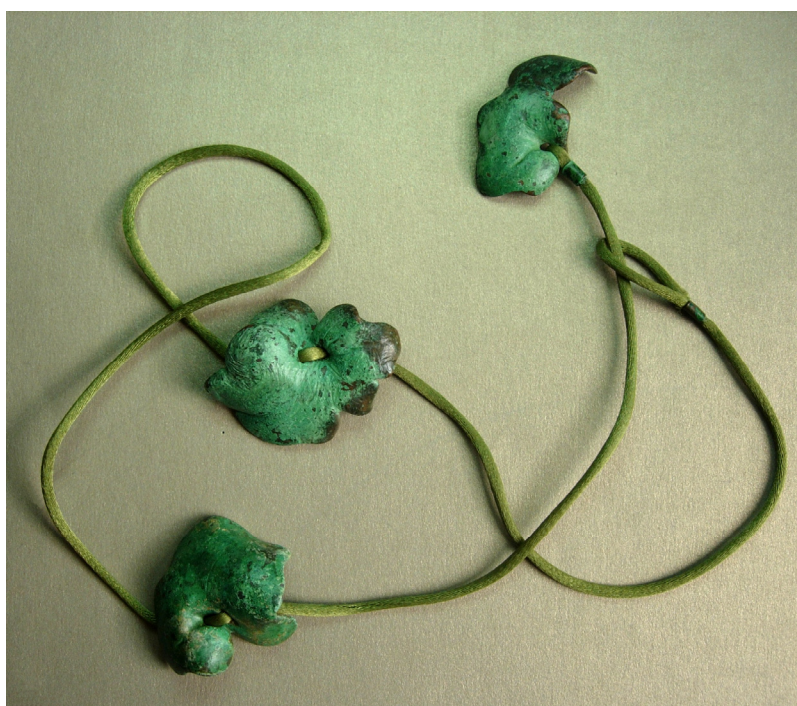
[485] Detalle de
“Rama”

Al igual que “Brotos” (fig.477) esta rama posee una segunda lectura, pues esconde en su interior un elemento oculto, el cordón de un collar que discurre a lo largo de la cara interna del tallo; si separamos dicho cordón,

tres hojas se desprenden del conjunto y pasan a formar parte de una realidad diferente, constituyendo ahora un collar.



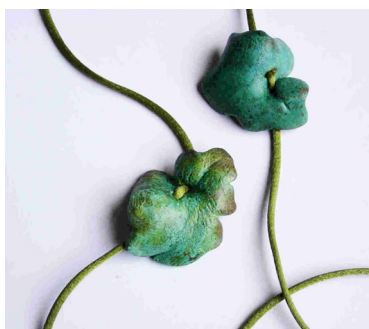
[486] Detalle de "Rama" y mano que extrae el cordón



[487] "Collar Rama", 2005
Bronce patinado y cordón, 27 x 15 x 1'5 cm.
Ane Arias

Cuando se separan de la obra, estas hojas adquieren vida propia, dejan de pertenecer a la escultura y pasan a desempeñar la función de embellecer a quien las lleva.

En esta aportación escultórica se incorpora la acción a través del juego de unir, separar y volver a unir los elementos que la conforman. Al dejar atrás



[488] Detalle de "Collar Rama"

su lugar de origen y ocupar una nueva posición alrededor del cuello, estos elementos están dotando de movilidad a una obra hasta entonces inmutable y estática.

Esta escultura alberga un collar: al desprenderlo, aquélla se vacía de su contenido resultando incompleta, y al volver a ubicarlo en su interior la obra se restaura.

A continuación mostramos las piezas de joyería elaboradas en las mismas fechas que la escultura "Rama" y que surgen de la manipulación de la forma de sus hojas cuando aún son de cera: una sortija de plata cuyo aro trata de sugerir la forma de los rabillos de las hojas (fig.489); un conjunto formado por un broche y unos pendientes simétricos que, como la sortija anterior, conservan el carácter figurativo propio de la escultura (fig.490); también forman parte de esta colección las dos sortijas siguientes, cuya forma parece no concordar con el resto: siendo elaboradas a partir de las mismas hojas, son el resultado de un trabajo de depuración formal que deviene en sendas formas abstractas, poseyendo una, volumen convexo y la otra, cóncavo (fig.491 y 492).



[489] "Sortija Rama 1"
Plata, 2 x 2'4 x 1'5 cm.
Ane Arias



[490] "Broche y pendientes Rama"
Plata y pigmento, Broche: 3'9 x 3'3 x 1'1 cm., Pendientes: 2'2 x 0'9 x 0'1 cm.
Ane Arias



[491] "Sortija Rama 2"
Plata, 2 x 2 x 1'6 cm.
Ane Arias



[492] "Sortija Rama 3"
Plata, 2'2 x 1'8 x 1'6 cm.
Ane Arias

6.2.2. Líquenes y campo de margaritas

Mientras que la inspiración para crear “Brotos” y “Rama” llega de la primavera y su vital estímulo sobre las formas naturales, la escultura que mostramos a continuación se gesta durante la quietud del invierno. Cuando nos da la impresión de que el frío intenso tiene a la naturaleza entera aletargada y los troncos de los árboles parecen desnudos, unas pequeñas formas se hacen visibles: los líquenes.

De lejos apenas se aprecian. Se descubren al acercarse al tronco, cuando unas suaves manchas amarillentas llaman nuestra atención, y es entonces, con el cuerpo muy próximo al árbol, cuando se revela toda la belleza de estas formas diminutas.



[493] Líquenes

Al mirarlos de cerca podemos apreciar que aquellas manchas extendidas por el tronco son en realidad pequeñas agrupaciones de hojuelas aferradas normalmente a las partes elevadas de la corteza, y que el pálido color amarillo se torna a veces intenso, verdoso, pardo y anaranjado en algunas cavidades.

Estos mínimos cuerpos, resultantes de la asociación simbiótica que se produce entre hongos y algas, nacen agrupados en pequeñas colonias; a veces aparecen salpicados sobre la corteza del tronco y las ramas de un árbol pero ocupando exclusivamente una de sus caras; otras, surgen sólo en un recodo, como escondidos: depende de la orientación del tronco con respecto al sol, del grado de humedad o de la pureza del aire.

La escultura en relieve que presentamos a continuación reproduce simplificada el esquema de crecimiento de los árboles y pone el acento en el elemento que los embellece superficialmente, tratando de emular la belleza de estos elementos mínimos, de revivir la sensación impactante que supone su descubrimiento: un vivo salpicado de color que abraza troncos y ramas.



[494] "Líquenes", 2006
Escayola, pigmentos, plata, esmalte, 60 x 62 x 3'5 cm.
Ane Arias

En su conjunto, la obra está constituida por tres elementos vinculados gradualmente entre sí: una rama de mayor envergadura y que hace las veces de tronco, colocada en la pared en posición vertical, de la que nace una segunda, que se prolonga en posición diagonal, y de la que surge una tercera y última rama, con una trayectoria más corta, más pequeña y fina que las anteriores.

Imitando la estructura ramificada de la naturaleza, conseguimos crear una ordenación de los elementos capaz de transmitir sensación de evolución, de desarrollo armónico, de crecimiento lógico y natural: de manera gradual, como ocurre en la naturaleza, la forma de estas ramas se va acortando, estrechando y perdiendo envergadura a la vez que se bifurca.

Lo mismo ocurre con su carácter superficial: la textura es abrupta en la rama mayor, menos pronunciada en la segunda y leve en la menor; el relieve de estas ramas lo obtenemos a partir del procedimiento del apretón de barro sobre tres troncos de árboles de la misma especie -el plátano- pero de diferente edad, ejemplares más adultos unos, más jóvenes otros.

A través de la cualidad neutral del color blanco, elegido para esta ramificación, se pretende realzar la viveza del segundo elemento protagonista, los líquenes, generándose un marcado efecto de contraste entre el luminoso color amarillo y la ausencia de color.

Estas ramas son formas en relieve -sus caras posteriores son planas y están adosadas directamente a la pared-, pero contienen un pequeño elemento extraíble y de volumen exento, una sortija ubicada en ellas como un liquen más.



[495] "Liquen" sobre la rama, 2006
Sortija de plata y esmalte al fuego
2'2 x 1'8 x 1'3 cm.
Ane Arias

Entre la colonia de líquenes que cubre estas ramas, existe uno que podemos desprender con facilidad y colocárnoslo en el dedo anular, así como volver a acoplarlo en su rama cuando no queramos llevarlo puesto (fig.495).



[496] Distintas vistas de la “Sortija Líquen”

La creación de esta sortija tiene su origen en la necesidad de satisfacer un deseo, el de poseer algo parecido en belleza a lo creado por la naturaleza. Con la fabricación de este anillo no logramos igualar a los líquenes, obras producidas por la naturaleza, ni en la forma, ni en el color, ni en el tacto, pero al menos conseguimos llevar con nosotros uno que nos recuerde las cualidades del otro, el liquen verdadero.

Las piezas de joyería que presentamos a continuación se corresponden con los dos motivos inspiradores de la escultura “Líquenes”: las primeras son fruto del registro realizado sobre la corteza de los troncos de distintos

árboles -plátano falso, olivo, ciprés y ailanto-(fig.497 y 498), mientras que para hacer las segundas, se centra la atención en la viveza del color amarillo, proviniendo su forma de la ampliación y la síntesis de una parte mínima de la “Sortija Líquen” (fig.499).

[497] “Brazalete Corteza”
Plata, 2’7 x 6’3 x 4’8 cm.
Ane Arias



[498] “Colgante Corteza 1” y detalle del mismo
Plata -con blanquimiento y oxidada- y cordón, 30 x 9 x 0’2 cm.
Ane Arias

[499] "Colgante Corteza 2" -articulado-
Bronce patinado, 27 x 1'6 x 0'1 cm.
Ane Arias



[500] "Sortija y Pendientes Líquen 1"
Plata y esmalte al fuego, Sortija: 1'8 x 1'8 x 1'3 Pendientes: 1'3 x 1'1 cm.
Ane Arias

Si el salpicado de líquenes sobre las ramas invernales aporta a los árboles notas de color que los revitaliza, el centro amarillo de las margaritas es para mucha gente sinónimo de primavera.

La escultura “Campo de margaritas” es un sueño de su autora hecho relieve: en él tratamos de evocar la sensación de suavidad que provocan estas flores, la luminosidad de la primavera y la peculiar ligereza de la ensoñación.



[501] “Campo de margaritas”, 2007
Madera pintada, escayola,
plata, alambre con baño
de plata y pigmentos,
82 x 23 x 1 cm.
Ane Arias

Entre los capullos y flores de escayola de esta obra, figuran dos que son de plata; como ocurre en esculturas anteriores uno de los elementos, la margarita, se puede separar del conjunto y pasar a sujetar un pañuelo o un fular, o a prenderse sobre una solapa.



[502] "Margarita"
Broche, Plata y pigmento, 3'2 x 5'3 x 0'7 cm.
Ane Arias

Al tiempo que trabajamos la escultura "Campo de margaritas", utilizamos el mismo molde de reproducción para obtener nuevas ceras, y a partir de la forma de esta flor ideamos distintas joyas: unos pendientes móviles haciendo juego con una gargantilla y unos pendientes de oro creados con tan sólo dos pétalos (fig.505).



[503] "Pendientes Margarita 1"
Plata, 2'4 x 1'3 x 0'2 cm.
Ane Arias



[504] "Gargantilla Margaritas"
Plata, 15 x 13 x 0'6 cm.
Ane Arias

[505] "Pendientes Margarita 2"
Oro, 1'9 x 1'1 x 0'2 cm.
Ane Arias



6.2.3. Semillas de invierno y rizomas

En la calle Jorge Manrique de Madrid hay un árbol pequeño que posee una armonía de conjunto muy hermosa. El tronco es fino, la corteza es lisa y plana, de color pardo; su copa amplia y redondeada nace donde termina el tronco -alcanzamos a tocarla con la mano cuando extendemos el brazo- y las finas ramas que la forman se distribuyen en el espacio con un orden perfecto. En primavera, un follaje espeso, de color verde fresco, envuelve su estructura, y junto a estas hojas crece una semilla sobre largo pedúnculo, redonda, de aproximadamente un centímetro de grosor y también verde. Es un almez, de la familia de las ulmáceas.

Pero cuando realmente nos cautiva este árbol es en el invierno; sus finas ramas desnudas, ahora de un pardo grisáceo, casi pasan desapercibidas porque se funden con el espacio, frío e incoloro, o con el cielo plomizo; y las semillas, que siguen suspendidas en sus ramas, se han tornado oscuras, del color del óxido de hierro o del vino.

Este almez nos atrae por su belleza sobria.

Precisamente esta cualidad va a dirigir nuestro próximo proyecto: en la escultura "Almez", el número de elementos es reducido y su naturaleza es parca; la forma es fina y el tamaño, pequeño; su color es discreto (fig.506).



[506] "Almez", 2008
Bronce, hierro y pigmento, 40 x 26'5 x 12 cm.
Ane Arias

Sobrias son estas ramas de bronce inspiradas en el almez, como también lo es la base de hierro de la que parten; ambas formas se relacionan con armonía a pesar de ser de naturaleza opuesta: existe mucho contraste

entre la rama natural -con sus ligeras ondulaciones, sus mínimos quiebros, sus nudos y las pequeñas cavidades de sus semillas- y la forma artificial -el bloque contundente de hierro, geométrico, de caras planas y aristas vivas-, pero de alguna manera, se complementan.

Esta base de hierro se fija en la pared de manera que una de sus caras queda adosada a ésta; sin embargo, el ramaje es de volumen exento, la rama de mayor envergadura está enclavada en la base mediante un perno que lo atraviesa en su mismo centro, lo que posibilita el cambio de posición del grupo de ramas -únicamente con un giro lateral que no supere los ciento ochenta grados-, así como el despiece del conjunto.

En la rama más cercana cuelgan dos semillas que son pendientes, lo que nos permite tomarlos y ponérmolos.



[507] "Semillas de Almez", 2008
Pendientes, Bronce y pigmento
1'7 x 0'7 x 1'1 cm.
Ane Arias

La forma de esta semilla de invierno nos sugiere, además de estos pendientes, la creación de nuevas piezas de joyería: una gargantilla de hilos de plata y semillas de bronce (fig.508), una sortija de bronce (fig.509) y un collar hecho con cinta de seda que hace juego con unos pendientes de plata (fig.510 y 511).



[508] "Gargantilla Almez 1"
Plata y bronce patinado, 14 x 14 x 1'2 cm.
Ane Arias



[509] "Sortija Almez"
Bronce, 2'7 x 1'9 x 0'7 cm.
Ane Arias



[510] "Pendientes Almez 1"
Plata, 2'5 x 1'7 x 0'7 cm.
Ane Arias



[511] "Collar Almez"
Plata y cinta de seda, 30 x 14 x 0'7 cm.
Ane Arias

Por otra parte, existe un tipo de planta cuyos tallos no se expanden solamente en posiciones verticales; los hay que crecen al nivel del suelo en sentido horizontal, a veces bajo la tierra y otras sobre la superficie. Nos referimos a los rizomas, tallos especializados que recorren el terreno a ras del suelo, consiguiendo así el desplazamiento de la planta y la conquista de nuevos espacios.

Para crear esta última escultura nos hemos inspirado en ellos, y más concretamente, en su peculiar manera de abarcar el espacio.



[512] "Rizomas", 2008
Bronce patinado y escayola, 23 x 8'5 x 2'8 cm.
Ane Arias

Encontramos también especialmente interesante -para desarrollar y aplicar en futuras piezas- la cualidad estructural que permite a esta planta alzarse sobre el suelo y mantenerse erguida sin contar con raíces profundas. Nuestros rizomas de bronce (fig.512) se mantienen de pie guardando el equilibrio sobre su propio tallo, pero en este caso, incorporamos al conjunto una base geométrica -es el mismo segmento rectangular utilizado en esculturas anteriores pero ahora de escayola-, no porque la necesite como medio de fijación estable, sino con el fin de mostrar, una vez más, la peculiar relación de contraste y armonía establecida entre la forma orgánica y la geométrica.

Así pues, la escultura “Rizomas” imita a la planta en el aspecto estructural: una pequeña parte discurre firmemente por el suelo, y el resto, cambiando la dirección, se eleva perpendicularmente a ella, irguiéndose con decisión en el espacio en busca de la luz y produciendo brotes en las partes más altas. Estas yemas, de aspecto terso y forma ovalada en la base y puntiaguda en el extremo, contienen toda la energía de la planta, pues en ellas se desarrollan las futuras ramas, hojas y flores.

En esta obra podemos desprender del conjunto un par de yemas y colocarlas sobre nuestro cuerpo, pues son escultura y pendientes a la vez.

[513] “Pendientes Rizoma”
en la rama, 2008
Bronce, 2'1 x 0'7 x 0'8 cm.
Ane Arias



Mientras manipulamos este elemento vegetal, nos llama la atención la diferente naturaleza del tallo, más liso en unas zonas y más nudoso en otras, hallando en ello la inspiración para crear estas últimas piezas: dos colgantes de bronce levemente patinado, y un colgante de plata en el que una de las partes hace las veces de cierre.



[514] "Colgantes Rizoma 1"
Bronce y cordón, Colgantes:
7 x 1'5 x 0'8 cm. y 11 x 1'3 x 1'7 cm.
Ane Arias



[515] "Colgante Rizoma 2"
Plata y cinta, 26 x 14 x 1'3 cm.
Ane Arias

7. CONCLUSIONES

7. Conclusiones

La proximidad entre la escultura y la joyería ha dejado de ser una hipótesis para convertirse en una realidad: este trabajo de investigación, en el que profundizamos sobre los aspectos comunes que acercan a las dos disciplinas, confirma dicha proximidad. Las conclusiones que figuran a continuación son fruto de este estudio, y guardan un orden de relación que se corresponde con las cuestiones planteadas en cada capítulo.

A través de la exposición de algunas de las primeras manifestaciones artísticas del hombre prehistórico, de obras pertenecientes a culturas etnológicas actuales y de obras catalogadas como arte contemporáneo - sean escultura, joyería, arquitectura o manifestaciones plásticas sin un término que las identifique- demostramos que:

1. *En determinadas creaciones el carácter práctico acompaña al valor artístico, sin que esta circunstancia afecte a dicho valor.*

Por lo tanto, el aspecto funcional que a priori parecía un motivo de alejamiento entre la joyería y la escultura, deja de ser un problema al quedar demostrado que:

2. *Lo verdaderamente importante es el valor artístico que posee una pieza, y la funcionalidad no está reñida con dicho valor; al contrario, el rasgo utilitario puede ampliar su valía.*

3. *El hecho de que la joyería desempeñe un cometido funcional -el servir de adorno- no implica su distanciamiento del terreno artístico.*

Una vez analizada la obra producida por el genial artista joyero René Lalique a principios del siglo XX, y confrontada con la que están haciendo en la actualidad determinados joyeros, podemos afirmar:

4. Hay un tipo de joyería que se diferencia a nuestros ojos de las demás porque posee un valor añadido, el valor creativo. Nos referimos a aquella que nace de la necesidad interior de su creador de expresar algo, del deseo de transmitir unos sentimientos, unas ideas o unas vivencias personales; aquella, en definitiva, que posee una parte del alma de quien la crea.

Así mismo, hemos podido comprobar el gran número de coincidencias que acercan la escultura y la joyería escultórica: la misma naturaleza tridimensional; la consideración artística; la forma y la composición; los temas de inspiración -incluida la figura humana-; determinadas funciones; la incorporación de nuevos materiales; el tamaño, el peso o la textura; la aplicación de nuevas técnicas; nuevos procedimientos; la posesión de entidad fuera del cuerpo; la forma de presentación; los mismos lugares de exposición y de venta; el valor creativo; la libertad creadora de sus autores; su capacidad de representar y de comunicar; la aceptación de nuevas maneras de plantear y hacer arte; la investigación y la experimentación como proceso; la fusión de medios creativos o la creación de híbridos.

Lo que nos lleva a concluir:

5. Existe una rama de la joyería, la joyería de naturaleza escultórica creada por joyeros artistas -que los escultores sentimos cercana debido a su alto grado de proximidad con lo que somos y lo que hacemos- que se acerca a la escultura de tal manera que en ocasiones no es ni una cosa ni la otra, sino un nuevo objeto: es a la vez escultura y joya.

Esta nueva tipología que nace desde la joyería, comienza tímidamente a hacerse hueco en el panorama artístico y nosotros nos atrevemos a augurarle un buen futuro.

Con la exposición de ejemplos de obra escultórica, arquitectónica y de joyería realizada en nuestro entorno -en Madrid, entre los años 2005 y 2007-, donde sus autores se rigen para su creación por los dictados del arte conceptual otorgando la prioridad a la idea, demostramos que:

6. La joyería artística contemporánea se equipara a la escultura y otras artes en su concepto.

Mediante la muestra de un número limitado de piezas de joyería realizadas por los alumnos de joyería en el taller de modelado y de los pasos seguidos para su obtención, hemos podido comprobar que escultores y joyeros coincidimos:

- En la elección de determinados materiales: plastilinas profesionales, pastas modelables, escayola de distintas durezas, productos desmoldeantes, ceras de modelar y ceras de reproducción, distintos metales -plata, bronce, alambre, láminas de latón...-, poliéster, metacrilato y todo tipo de elementos u objetos encontrados e incorporados a la obra.
- En la utilización de ciertas técnicas: el modelado en relieve o de formas exentas, técnicas reproductivas como el molde de escayola y el molde de silicona de relieve o de formas exentas, la talla y la talla directa, técnicas constructivas, técnicas mixtas, el ahuecado, la soldadura, el grabado, el limado, el lijado de superficies, el pulido, la oxidación, la coloración y la pátina.

- En el seguimiento de algunos procesos: de búsqueda, de investigación y de experimentación, la inspiración en la naturaleza o en conceptos, el diseño, la creación de bocetos bidimensionales y tridimensionales, de modelos y de maquetas previas, el amasado, los procesos aditivos y sustractivos de materia, la fabricación de palillos y útiles apropiados, el registro de texturas manuales o las producidas por herramientas u otros objetos, la fundición en metal.

Lo cual nos lleva a concluir:

7. Escultores y joyeros en ocasiones utilizamos los mismos materiales, las mismas técnicas y los mismos procesos para la creación de las obras, una manera de trabajar que procura un tipo de forma afín a ambas disciplinas.

Tras realizar un repaso de la escultura del siglo XX atendiendo a su tamaño y conocer las reflexiones de distintos creadores sobre las dimensiones de sus obras, se desvelan diversos motivos que determinan su tamaño.

En la elección del pequeño formato subyace la intención de facilitar su adquisición; el hecho de ser concebida como complemento de estudio; el deseo de expresar que existe un vasto espacio a su alrededor; el deseo de comunicar que la forma de vida actual es cambiante, acelerada y trashumante; viene determinado por el tipo de encargo; o porque no se posee el espacio ni los medios para acometer el trabajo en dimensiones mayores.

La alternativa de gran formato se impone porque se es fiel a la idea original pese a no disponer de espacio ni medios; porque sí se posee el ímpetu, el espacio y los medios; cuando el espacio en el que se interviene es considerable; o cuando el deseo del escultor es que la escultura rebase

los límites de su forma y se integre en el espacio de la galería de arte, del paisaje u otros entornos.

En otros casos el tamaño es inexistente o indeterminado.

También contamos con un tamaño cambiante, modificable en cada exposición.

De todo ello se deduce:

8. El autor de la obra, atendiendo a los más diversos factores, es quien decide en cada caso el tamaño que le otorga, y ésta no posee mayor ni mejor contenido por ser grande o por ser pequeña, no se carga de valor por estar hecha en un tamaño u otro.

Por lo tanto, el tamaño que posee una obra no importa siempre y cuando sea un reflejo fiel de la intención del artista.

Habiendo analizado distintos ejemplos de escultura y de joyería de épocas precedentes y actuales atendiendo a su tamaño y proporción en relación al cuerpo humano, podemos constatar:

9. Todo lo que vemos lo identificamos en relación a nuestro propio cuerpo, con un tamaño mayor, igual o menor que nosotros mismos.

10. Escultores y joyeros dotamos a nuestras representaciones de un tamaño y una proporción, en muchos casos, supeditadas a la finalidad con la que se crean, al espacio en el que se desarrollan y a la función que desempeñan.

Tras realizar un análisis comparativo entre la labor creadora en escultura y en joyería, observamos el hecho de que trabajar con formas menudas nos brinda unas posibilidades que no nos ofrecen otros tamaños mayores, como son:

- La infraestructura necesaria es mínima, basta con un espacio reducido -la superficie de una mesa-, pequeñas cantidades de materia y contadas herramientas.
- El pequeño formato favorece la investigación: el joyero puede tener ante sí un número importante de modelos o piezas definitivas que le estimulan durante el proceso creativo; a sí mismo, la resolución y las modificaciones son rápidas.
- La facilidad de manejo durante la elaboración: dada la carencia de peso, la manera de relacionarnos físicamente con la obra es muy diferente, pues no interviene la fuerza de todo el cuerpo, sólo el tacto de los dedos; por lo mismo, para abarcar la escultura desplazamos nuestro cuerpo a su alrededor, mientras que en joyería es la pieza la que gira entre nuestros dedos; además, la visualización del conjunto requiere en escultura nuestro desplazamiento, sin embargo en joyería se aprecian los matices en un golpe de vista.
- La prontitud con la que se obtiene el resultado: debido al pequeño formato, el tiempo que transcurre desde que se concibe la idea hasta la obtención de la pieza en el material definitivo, es menor.
- De la particularidad anterior se deriva que contando con el mismo plazo de tiempo, el número de piezas de joyería que podemos obtener es mayor.
- Mayor autonomía durante la elaboración o en el transporte.
- No existen problemas de instalación o anclaje pues la joyería reposa sobre nuestro cuerpo; ni de almacenaje, es suficiente con un joyero o una pequeña caja.
- La relación con la persona que la adquiere es íntima: al llevarla puesta el acercamiento es absoluto y el contacto es constante.
- La capacidad para condensar mucho contenido en un espacio mínimo.
- La capacidad para transmitir mucho con poco.

De lo que se desprende:

11. El pequeño formato de la joyería nos recuerda que podemos apreciar lo mínimo y lo reducido entendiéndolo como lujo, no como escasez o carencia.

El estudio de la obra de joyería creada por los escultores Francisco Durrio, Manolo Hugué, Julio González, Pablo Gargallo, Alexander Calder, Eduardo Chillida, Miguel Berrocal y Anthony Caro, nos descubre la diferente relación que mantiene cada uno con este medio de expresión.

Mientras que Francisco Durrio aprecia la joyería como medio artístico de igual signo que la escultura o la cerámica, la cantidad de piezas de joyería producidas por Manolo Hugué, así como el interés demostrado hacia su creación -dirigido básicamente a su manutención-, es menor.

Por otro lado, vemos que Julio González prefiere este mundo de las formas menudas, durante muchos años se siente cómodo en él, le dedica su tiempo y su hacer artístico. Este escultor, que hereda la tradición orfebre y domina el oficio de joyero, lo desarrolla a lo largo de toda una vida y lo acepta como medio de expresión; lo demuestra creando un estimable número de piezas de joyería -pendientes, collares, colgantes, gemelos, hebillas, sortijas o broches-, siendo las producidas durante el periodo abstracto las que más se identifican con su escultura.

La joyería de Pablo Gargallo es, en comparación a la de Julio González, mucho más comedida en cantidad y variedad: salvo algunos anillos y colgantes de corte tradicional, su producción joyera se limita al broche, tipología en la que vuelca su depurado concepto artístico y escultórico de tal manera que, en ocasiones no encontramos más diferencia entre sus máscaras-escultura y sus máscaras-joya que su tamaño y su función.

Alexander Calder hace joyas durante toda su vida impulsado por el mismo estímulo que le induce a crear escultura o a intervenir en cualquier campo de creación; con materiales humildes y una manifiesta actitud de disfrute durante su realización, Calder crea una abundante producción de joyería que es absolutamente personal y se identifica plenamente con su obra escultórica y con su persona.

Las medallas de Eduardo Chillida -salvo las realizadas para contadas instituciones- son creadas por el escultor con un sentido particular y bien definido: se dirigen a su familia o allegados y les vincula a la unidad familiar, a la vez que conmemoran un suceso o hacen referencia al sentir religioso y trascendental. La creación de estas medallas tiene para Chillida un sentido íntimo.

La joyería de Berrocal es también sumamente personal: se caracteriza por estar siempre vinculada a la obra escultórica, ya sea porque se halla oculta en su interior o porque la propia escultura se transforma en joya.

En cuanto a Anthony Caro, el impulso que dirige a este escultor a probar a hacer joyas con más de ochenta años, es su afán por la experimentación; pero, una vez conocido este mundo, surge una nueva necesidad: hacer joyería le aporta un beneficioso contrapunto a su trabajo con piezas de grandes dimensiones, por el hecho de crear dominando física y espacialmente lo que se trae entre manos -en este caso, entre los dedos-.

Todo lo cual nos lleva a determinar:

12. Estos escultores han sabido reconocer la joyería como medio de expresión plástica, y con sus pequeñas creaciones contribuyen a enriquecer el mundo de estas formas menudas que hablan desde nuestro cuerpo.

13. El escultor es capaz de cambiar de escala y ajustar sus principios escultóricos a una escala íntima.

14. La obra de joyería de estos escultores, siendo muy diferente, coincide en ser absolutamente personal; remiten a su creador, evocan su escultura, porque cada escultor lleva a la joyería su propio vocabulario de formas. La obra que sale de las mismas manos, sea joya o escultura, posee el mismo lenguaje artístico, un lenguaje capaz de tocar nuestras fibras más sensibles y provocar el despertar de alguna emoción, ya sea por su capacidad de transmitir contenidos o debido a aspectos de naturaleza formal, material o espacial.

La creación de un tipo de obra personal que resulta difícil de clasificar debido a que no es ni escultura ni joya, sino una forma de expresión híbrida entre ambas disciplinas artísticas, supone un ejemplo más entre los muchos que en la actualidad desbordan las fronteras que tradicionalmente dividen el reino de las artes. Mediante su exposición contribuimos a demostrar:

15. En ocasiones la joyería y la escultura comparten el espacio y se muestran como una unidad.

16. La joyería puede ser una experiencia artística tan apropiada para la recepción y la transmisión de las inquietudes artísticas como lo pueda ser el terreno escultórico.

La intuición que un día nos hizo ver puntos comunes entre la escultura y la joyería, fue el punto de partida de este trabajo de investigación; hoy concluimos este estudio convencidos de que a la escultura y a la joyería les une el valor creativo, que la experiencia artística se transforma, y junto a los medios tradicionales surgen vías de expresión en las que confluyen

distintos géneros artísticos -como la joyería y la escultura-, que si el tamaño monumental de algunas creaciones puede provocar admiración, el detalle puede apasionar, y que un escultor puede satisfacer sus inquietudes creativas también a través del mundo de la joyería, o mediante la incorporación de ésta a la escultura. Esto es posible porque ambas disciplinas, sin ser lo mismo, comparten aspectos esenciales. La joyería puede ser una experiencia artística.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

8. Referencias bibliográficas

La presente referencia bibliográfica se realiza siguiendo la norma de citación ISO 690:1987 para los documentos impresos y la norma ISO 690-2:1992 para los documentos electrónicos.

8.1. Monografías

AGUILERA, Vicente. *Julio/Joan/Roberta González Itinerario de una dinastía.* Barcelona: Ediciones Polígrafa S.A., 1973. ISBN 84-343-0181-4

ALVAR EZQUERRA, Jaime. *Las claves del arte mesopotámico y persa.* Vol.2
Barcelona: Ariel S.A., 1989. ISBN 84-344-0466-4

ASTFALCK, Jivan; Caroline BROADHEAD; Paul DERREZ. *NEW DIRECTIONS IN JEWELLERY.* London: Black Dog Publishing Limited, 2005. ISBN 1 904772 19 6

BAAL-TESHUVA, Jacob. *Calder.* Traducción: P.L. Green, Colonia/Madrid. Germany: Taschen GmbH, 2003. ISBN 3-8228-7019-6

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio.* Traducción de Ernestina de Champourcin. 4ª reimpresión en FCT. España: Fondo de Cultura Económica de España S.L., 2004. ISBN 84-375-0368-X

BARTOLO, Carmelo De. *Strutture naturali e modelli bionici.* Milano: istituto europeo di design, 1981.

BECKER, Vivienne. *Art Nouveau Jewelry.* London: Thames and Hudson, 1998.
ISBN 0-500-28078-9

BELL, Robert; Ida RIGBY; David McFADDEN. *elegant fantasy The Jewelry of Arline Fisch.* Europe: Arnoldsche Art Publishers, 2000. ISBN 3-925369-01-5

BENDALA, Manuel; María J. LÓPEZ GRANDE. *Arte egipcio y del Próximo Oriente.* Vol 1. Madrid: Historia 16, 1996, ISBN 84-7679-302-2

BREA, José Luis. *Las auras frías: El culto a la obra de arte en la era postaurática.*
Barcelona: Anagrama, S.A., 1991. ISBN 84-339-1351-4

BRUNHAMMER, Ivonne. *The jewels of Lalique.* Paris: Flammarion, 1998.
ISBN 2-08013-632-1

BUKOWSKI, Charles. *Peleando a la contra.* Barcelona: Anagrama S.A., 1995.
ISBN 84-339-2351-X

CODINA, Carles. *La joyería*. 3ª ed. Barcelona: Parramón Ediciones S.A., 2001.
ISBN 84-342-1762-7

----- *Orfebrería*. Barcelona: Parramón Ediciones S.A., 2001.
ISBN 84-342-2409-7

----- *Nueva Joyería*. Barcelona: Parramón Ediciones S.A., 2004.
ISBN 84-342-2665-0

COLLINS, Judith. *Sculpture Today*. London: Phaidon Press Limited, 2007.
ISBN 987-0-7148-4314-8

COMITATO AMICI DI PALAZZO GRASSI. *Icelti*. Milano: Gruppo Editoriale Fabbri
Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., 1991

DORMER, Meter; Turner RALPH. *La nueva joyería, diseños actuales y nuevas tendencias*. Traducido por Pablo Mario Di Masso. Barcelona: Blume S.A., 1986.
ISBN 84-7031-568-4

ECO, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. 5ª Reimpresión. México D.F.: Electrocomp
S.A., 1987. ISBN 968-852-007-1

EI PAÍS-ALTEA. *Enciclopedia visual de los seres vivos III*. Tomo 3. Madrid: Santillana
S.A., 1994. ISBN 84-86459-55-9

ESPAÑOL, Francesca. *Las claves del arte egipcio*. Vol 3. Barcelona: Ariel S.A., 1988.
ISBN 84-344-0454-0

FENTON, Ferry. *Anthony Caro*. Traducción castellana: Ramón Ibero. Barcelona:
Polígrafa S.A., 1986. ISBN 84-343-0460-0

FERNÁNDEZ, Blanca; et. al. *Jornadas sobre la identidad de una Ciudad. Actas*.
Móstoles (Madrid): A la luz del candil S.L., 2000. ISBN 84-96000-01-X

FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva. *Anish Kapoor*. San Sebastián: Nerea S.A., 2006.
ISBN 84-96431-09-6

FERNÁNDEZ, Nacho (ed. y coord.). *Eduardo Chillida Escritos*. Madrid: La Fábrica, 2005.
ISBN 84-96466-03-5

FERNANDEZ-VILLAMIL, Concepción. *Las Artes Aplicadas* Tomo I. Madrid, 1975
ISBN 84-400-8680-6

FONTBONA, Francesc. *Manolo Hugué*. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo
Esteban Vicente, 2006. ISBN 84-935260-2-9

FUNDACIÓN APAREJADORES. *Aproximaciones a la escultura contemporánea*. Sevilla:
Fundación Cultural del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Sevilla, 2002.
ISBN 84-95278-30-8

GALLO BARBISIO, Carla; et al. *Martinazzi*. Milano: Schmuckmuseum Pforzheim,
Arnoldsche, 1997. ISBN 3-925369-75-9

GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F.; José LANDA BRAVO. *La escultura I. De la Prehistoria
al Gótico*. Madrid: Antiquaria S.A., 1990. ISBN 84-86508-15-0 (tomo IV)

GARGALLO-ANGUERA, Pierrette. *Pablo Gargallo Catalogue raisonné*. París: Les Editions de l'Amateur, 1998. ISBN 2-85917-254-8

GOMBRICH, Ernest. *Historia del Arte*. Traducido por Rafael Santos Torroella. 4ª reimpresión. Madrid: Random House Mondadori S.A., 2003. ISBN 84-8306-044-2

GRANT, Catherine; et. al. *New directions in jewellery*. London: Black Dog Publishing Limited, 2005. ISBN 1-904772-19-6

HUGH, Tait (ed. lit.). *Seven thousand years of Jewellery*. 2nd imp. London: Thustees of the British Museum, 1989. ISBN 0-7141-1710-2

HUISMAN, Jaap; Antje VON GRAEVENITZ. *JEWELS of Mind and Mentality*. The Netherlands: Yvonne G.J.M. Joris, Museum Het Kruidhuis, 2000. ISBN 90-6450-399-0

KORTADI OLANO, Edorta. *una mirada sobre eduardo chillida*. Madrid: Síntesis S.A., 2003. ISBN 84-9756-101-5

JIMÉNEZ, José. "Las raíces del arte: El arte etnológico" En: **RAMÍREZ, Juan Antonio** (dir.). *Historia del Arte, I. El mundo antiguo*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1996. ISBN 84-206-9481-9 (tomo I)

JIMÉNEZ PRIEGO, Mª Teresa. *Dalí, joyero del siglo XX*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a distancia, 1999. ISBN 84-362-3938-5

KANDINSKY, Vasili. *LA GRAMÁTICA DE LA CREACIÓN EL FUTURO DE LA PINTURA*. Traducción de Caterina Molina. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A., 1987. ISBN 84-7509-409-0

KAPUSCINSKI, Ryszard. *Ébano*. L'Hospitalet (Barcelona): ABC S.L., 2004. ISBN 84-413-1966-9

KENNETH, A. Snowman. *The master jewellers*. London: Thames and Hudson Ltd, 1990

KINGSLEY, Rebecca. *Joyas del siglo XX*. Traducido por María Jesús Sevillano. Madrid: Edimat libros S.A., 2000. ISBN 84-8403-496-8

LAILACH, Michael. *Land Art*. Traducción de Pablo Álvarez. Germany: Taschen GmbH, 2007. ISBN 13:978-3-8228-5615-4

LAYUNO ROSAS, Mª Ángeles. *Richard Serra*. Hondarribia (Guipúzcoa): Nerea S.A., 2001. ISBN 84-89569-62-2

LEIRIS, Michel; Jacques DUPIN. *escritos alberto giacometti*. Traducción de José Luis Sánchez Silva. Madrid: Síntesis S.A., 2001. ISBN 84-7738-880-6

LITENETSKI, I.B. *Iniciación a la biónica*. Traducción: Vicente Carrión Millá. Barcelona: Barral Editores S.A., 1975. ISBN 84-211-7419-3

LÓPEZ DE BENITO, Ramón. *El hierro como material de vanguardia (1912-1917)*. Tesis doctoral inédita. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid, 2005.

LLORENTE, Marta. *Susana Solano Proyectos*. Barcelona: Gustavo Pili, SL, 2007. ISBN 978-84-252-2201-6

MADERUELO, Javier. *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1994

MADERUELO, Javier. *Arte Público*, Actas del V curso. Huesca: Diputación de Huesca, 2000. ISBN 84-95005-12-3

MALM BRUNDTLAND, Cecilie. *Tone Vigeland Jewellery + Sculpture/ Movements in Silver*. Europe: Arnoldsche Art Publishers, 2003. ISBN 3- 89790-185-4

MATÍA MARTÍN, Paris; et al. *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Madrid: Akal S.A., 2006. ISBN 84-460-1804-7

MC GRATH, Dorothy. *El arte del paisaje*. México D.F.: Atrium Internacional de México S.A., 2002. ISBN 84- 95692-46-5

MEYER, Laure. *África negra Máscaras Esculturas Joyas*. Traducción de Eulália Ruiz. Italia: Lisma S.L., 2001. ISBN 84-95677-13-X

----- *Objetos africanos Vida cotidiana, ritos, artes palaciegas*. Traducción de Cecilia Miguel Rodríguez. España: Lisma S.L., 2001. ISBN 84-95677-02-4

MOURE, Gloria. *RICHARD LONG SPANISH STONES*. España: Polígrafa SA, 1998. ISBN 84- 343-0880-0

OLVER, Elizabeth. *El arte del diseño de joyería*. Traducido por Ana Herrera. Barcelona: Acanto S.A., 2003. ISBN 84-95376-40-7

PALÉS, Marisol (dir. ed.) *Historia del arte Espasa*. España: Espasa Calpe S.A., 2002. ISBN 84-239-7606-8

PEACOCK, John. *20th century jewelery: the complete sourcebook*. London: Thames and Hudson, 2002. ISBN 0-500-51083-0

PUIG, Luis Albert De. *Las joyas a través del tiempo*. Barcelona: A. Ortega, 1939

PULLÉE, Caroline. *20TH CENTURY JEWELRY*. London: Quintet Publishing Limited, 1990. ISBN 0-792-45351-4

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario Manual e ilustrado de la lengua española*. 4 ed. Revisada. Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1989. ISBN 84-239-5978-3

RUHRBERG, Kart; et al. *ARTE del siglo XX*. Traducido por: Carlos Chacón; et al. España: Taschen GmbH, 2001. ISBN 3-8228-5829-3

SACHSSE, Rolf. *Kart Blossfeldt Fotografías*. Traducido por José García Pelegrín. Colonia (Germany): Benedikt Taschen, 1994. ISBN 3-8228-9553-9

SALVAT EDITORES S.A. *Historia del Arte Tomo I*, Barcelona: Salvat, Edición exclusiva para el Corte Inglés, 1976. ISBN 84-345-3987-X

STANGOS, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Versión española de Joaquín Sánchez. 7ª reimpresión. Madrid: Alianza Editorial S.A., 2000. ISBN 84-206-7053-7

STEVENS, Peter S. *Patrones y pautas en la naturaleza*. Traducción por Diorki. Barcelona: Salvat Editores S.A., 1986. ISBN 84-345-8399-2

SUREDA, Joan, H. *Universal del Arte. Las primeras civilizaciones*, 11ª ed. Barcelona: Planeta S.A., 1993. ISBN 84-320-6681 tomo I

TORRES, Ana María. *Isamu Noguchi A Study of Space*. New York: The Monacelli Press, 2000. ISBN 1-58093-047-6

WAGNER DE KERTESZ, M. *Historia Universal de las Joyas a través del arte y la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1947

WATKINS, David. *Lo mejor en joyería contemporánea*. London: Rotovision S.A., A quarto book, 1993

ZILIOI, Ellen; Wolfgang PROHASKA; Karl BOLLMANN. *Helfried Kodré, Europe*: Arnoldsche Art Publishers, 2006. ISBN 3-89790-239-7

8.2. Catálogos y otras publicaciones

I Encuentro de Joyería Creativa con Vidrio Del 13 de noviembre al 13 de diciembre de 2006, Alcorcón (Madrid): Museo de Arte en Vidrio de Alcorcón, 2006. D.L. M-44484-2006

A New Aestthetic, Modern Art Gallery of Washington, 1967

ARMAJANI, Siah. *Siah Armajani*. Textos: Alicia Chillida; et al. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía con la colaboración de la Diputación de Huesca, 1999. ISBN 84-8026-138-2

BERROCAL, Miguel. *Antología Berrocal (1955-1984)* Textos: Franco Passoni; Julián Gallego. Madrid: Palacio de Velásquez Parque del Retiro, 1984. ISBN 84-85938-18-6

----- *Berrocal*. Textos: Robert C. Morgan; M^a Fortunata Prieto; Pedro Feduchi. Madrid: Centro Cultural del Conde Duque, 1999. ISBN 84-88006-46-2

----- *Berrocal*. Textos: Kosme de Barañano; et al. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2002. ISBN 84-482-3200-3

BOCQUET, José-Luis; MULLER, Catel. *Kiki de Montparnasse*. 2º ed. Madrid: Ediciones Sinsentido, 2008. ISBN 978-84-96722-30-9

BURTON, Scott. *Scott Burton*. Textos: Kosme de Barañano; et al. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2004. ISBN 84-482-3753-6

CALDER Alexander. *Alexander Calder 1898-1976*. Texto de Marla Prather. Washington: Board of Trustees, National Gallery of Art, 1998. ISBN 0-300-07518-9 (hardcover)

----- *El universo de Calder*. Texto de Jean Lipman. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1992, ISBN 84-7890-913-3

CARO, Anthony. *Anthony Caro Dibujando en el espacio Esculturas de 1963 a 1988 El Juicio Final, 1995-1999*. Textos: Anthony Caro; et al. Traducción de Marta Pérez. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2002. ISBN 84-89860-42-4

----- *Anthony Caro Obra 1971/1985*. Textos: Clement Greenberg; Phyllis Tuchman. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1987. ISBN 84-398-8927-5-E

CARO, Anthony. *Joyas de Anthony Caro*. Texto de Kosme de Barañano. Madrid: Rotonda de la Joyería Grassy, 2006. DL. M-3951-2006

----- *Joyas de Anthony Caro II*. Texto de Kosme de Barañano. Madrid: Rotonda de la Joyería Grassy, 2008. DL. M-46545-2008

Contemporary Japanese Jewellery. Texto de Simon Fraser. London: Merrell P. L. and Crafts Council, 2001. ISBN 1-85894-163-6

CRISTIFILETTI, Mónica. Proyecto de joyería artística "*Hutsa*", Escuela de Arte 3, Madrid, 2005

CHILLIDA, Eduardo. *Chillida 1980-2000*. Texto: Carlos Aurtenetxe; et al. Barcelona: Fundación "la Caixa", 2007. ISBN 978-84-7664-967-1

----- *CHILLIDA MEDALLAS*. Texto de Kosme de Barañano. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2004. ISBN 84-482-3703-X

----- *MUSEO CHILLIDA-LEKU Una utopía convertida en realidad*. 2ª Ed. Texto de Mitxel Ezquiaga. Hernani (Gipuzkoa): CHILLIDA-LEKU S.L., 2001. D.L. SS-51/01

DE ARRIBA, Pablo; DE LAS CASAS, José. "Recuerdo permanente para las víctimas del 11-M". *TRIBUNA COMPLUTENSE*, marzo 2005, p.9

Francisco Durrio y Julio González, Orfebrería en el cambio de siglo. Textos: Kosme de Barañano; Tomás Llorens. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997. ISBN 84-8026-077-7

Frank Gehry 1987-2003. El Croquis. 2003 Tomo IV, nº 117. Madrid: El Croquis S.L., 2003. ISSN: 0212-5683

GARGALLO, Pablo. *Gargallo*. Textos: Rafael Ordóñez; J.F. Yvars; Eduard Lucie-Smith. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2006. ISBN 84-89860-77-7

----- *Gargallo y los metales*. Textos: Kosme de Barañano; Rafael Ordóñez. Directora: Mª Cristina Gil Imaz. Zaragoza: Sala de Exposiciones del Museo Pablo Gargallo, 1994. ISBN 84-08069-034-8

----- *Pablo Gargallo*. Textos: Antonio Ansón; et al. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2004. ISBN 84-482-3696-3

GIACOMETTI, Alberto. *Alberto Giacometti dibujo escultura pintura*. Textos: Kosme de Barañano; et al. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1990. ISBN 84-7782-111-9

GONZÁLEZ, JULIO. *Julio González en la Colección del IVAM*. Texto de Guillermo Solana. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern/ Aldeasa, 2001. ISBN IVAM 84-482-2682-8 / ISBN Aldeasa 84-8003-221-9

----- *Julio González en la Colección del IVAM Orfebrería y Joyas*. Textos: Kosme de Barañano; Joan Ramón Escrivá. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2004. ISBN 84-482-3713-7

----- *Julio González en la Colección del IVAM*. Textos: Tomás Llorens; Consuelo Ciscar. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2007. ISBN 978-84-482-4571-9

HERNÁNDEZ, Alejandra. Proyecto de joyería artística
"YOTUELNOSOTROSVOSOTROSELLOS, *arte aplicado e implicado*", Escuela de Arte 3,
Madrid, 2005

Jewelry as sculpture as jewelry. Dir. Loretta Yarlow. Boston: Institute of Contemporary
Art, 1973

La joia de la joia catalana actual. Madrid: Electa España S.A., 1993. ISBN 84-88045-73-5

LEIRO, Francisco. *Francisco Leiro Piedra y Metal.* Texto de Pablo J. Rico. Alicante:
Excmo. Ayuntamiento de Alicante, Colección Capa, 1998.

----- *Leiro.* Textos: Miguel Fernández-Cid; Santiago B. Olmo. Valencia:
IVAM Centre del Carme, 26 de enero a 26 de marzo / Santiago de Compostela: Centro
Galego De Arte Contemporánea, 31 de marzo a 28 de mayo, 2000. ISBN 84-482-2357-8

MATISSE, Henri. *Henri Matisse.* Textos: Kosme de Barañano; et al. Valencia: IVAM
Institut Valencià d'Art Modern, 2003. ISBN 84-482-3607-6

Medio Siglo de Escultura: 1900-1945. Texto de Jean-Louis Prat; Traducción: Felicia de
Casas. Madrid: Fundación Juan March, 1981. ISBN 84-7075104-3

*Minimal-Maximal, El minimalismo y su influencia en el arte internacional de los años
noventa.* Textos: Isa Bickman; et al. Santiago de Compostela: Centro Gallego de Arte
Contemporáneo, 1999. ISBN 84-453-2431-4

MONTAÑA, Cesar. *César Montaña Energía y sensibilidad en el espacio Del 26 de junio
al 9 de septiembre de 2007,* Textos: José Marín; Jesús Gironés; Milagros Rodero.
Oviedo: Sala de Exposiciones Banco Herrero, 2007. D.L. AS-3.458/2007

NAVARRO, Miquel. *Miquel Navarro Del 18 de octubre al 24 de noviembre de 2002.*
Texto: Guillermo Solana. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2002.
ISBN 84-95516-58-6

----- *Miquel Navarro en la colección del IVAM.* Textos: Consuelo Ciscar; et
al. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2005. ISBN 84-482-4206-8

----- *Miquel Navarro El mundo de Miquel.* Texto: Manuel Blanco. Alicante:
Fundación Eduardo Capa, Castillo de Santa Bárbara, 1997. ISBN 84-482-1571-0

OTEIZA, Jorge. *Oteiza* Textos: Fernando Spagnolo de la Torre; et al. San Sebastián:
Fundación Kutxa, 2000. ISBN 84-7173-383-8

----- *Oteiza Propósito Experimental.* Textos: Margit Rowell; Txomin Badiola.
2ª ed. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1988. ISBN 84-7664-133-8

SIMONDS, Charles. *Charles Simonds.* Textos: Kosme de Barañano; et al. Valencia:
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2003. ISBN 84-482-3597-5

The jewels of Lalique. Editado por Yvonne Brunhammer. New York: National Design
Museum February 3- April 12, 1998. ISBN 2-08-013632-1

Un siglo de joyería y bisutería española 1890-1990. La Coruña: Institut Balear de disseny
GEPSA, 1992

VOGUE USA JEWELS. April 2006

8.3. Documentos electrónicos

ACHIAGA, Paula. "Anthony Caro" [en línea]. *EL Cultural* Electrónico. 16 febrero 2006. Disponible en: <http://www.elcultural.es/HTML/20060216/Letras/LETRAS16559.asp> [consulta: 6 marzo 2006]

"Anthony Caro. Virtuosa conquista" [en línea]. *Noticias más de arte*. Madrid: 05/11/08. Disponible en: <http://www.masdearte.com/noticias/articulo/Anthony-caro-virtuosa-11860.htm> [consulta: 20 noviembre 2008]

DE NEU, Estrella. "Las joyas de mar de Miquel Barceló" [en línea]. *Anticultura*. Letras y arte. 19 abril 2008. Disponible en: [http:// anticultura.blogspot.com/2008/04/las-joyas-de-mar-de-miquel-barcelo.html](http://anticultura.blogspot.com/2008/04/las-joyas-de-mar-de-miquel-barcelo.html) [Consulta: 17 noviembre 2008]

DÍAZ DE TUESTA, M^a José. "El arte accidental de Barceló" [en línea]. *El País* edición impresa. Madrid 17/02/2008. Tendencias. Disponible en: www.elpais.com/recorte/20080217/elpepitdc2/Tes [Consulta: 20 noviembre 2008]

"El escultor británico Anthony Caro presenta su primera colección de joyas" [en línea], *CRONICA DE MADRID.COM*. 9-2-2006. Disponible en: <http://www.cronicamadrid.com> [Consulta: 6 marzo 2006]

ELEJA BEITIA, Guillermo. [en línea] 1 comentario, 29 enero 2008. URL Permanente. Disponible en: [http://blogs.elcorreodigital.com// guille/tags/arte](http://blogs.elcorreodigital.com//guille/tags/arte) [Consulta: 17 noviembre 2008]

KRANSEN, Charon. "Joyereros argentinos un espacio dedicado a la Joyería Contemporánea Argentina" [en línea]. Charla de Charon kransen en Buenos Aires, 9 mayo 2008. Disponible en: <http://www.charonkransenarts.com> [Consulta: 10 diciembre 2008]

LORRIO ALVARADO, Alberto J. "Los celtíberos". En: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Historia Antigua. Monográficos [en línea]. Alicante, 2004. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/sirveobras/01593741768922715228813/P000001.htm> [Consulta: 20 noviembre 2008]

MICHELLE UNZUÉ, Pamplona. "La conquista del espacio de Julio González". [en línea] *Diario de Navarra*, 24 mayo 2008. Disponible en: <http://www.diariodenavarra.es/20080524/culturaysociedad/la-conquista-del-espacio-Julio-González.html> [Consulta: 17 noviembre 2008]

MUSEO CHILLIDA LEKU. Tienda/Joyas. [en línea] Disponible en: <http://www.eduardo-chillida.com/Joyas.102+M5c50842c46a.O.html> [Consulta: 26 enero 2006]

"Vladimir, más que una joya" [en línea] 9 marzo 2008. Disponible en: <http://www.unpamdospams.com/seach/label/Joyer%c3%ADa> [Consulta: 10 diciembre 2008]

8.4. Índice de ilustraciones

La representación artística y práctica: una realidad ancestral

1. Propulsor conocido como “Caballo a punto de saltar” p.21
2. Paqueta con imagen de cierva herida p.22
3. Lecho de la tumba de Eberdinger-Hochdorf p.23
4. Detalle del lecho de la tumba de Eberdinger-Hochdorf p.23
5. Fíbula antropomorfa p.24
6. Fíbula celtíbera p.24
7. Toro androcéfalo p.25
8. Paleta de nadadora p.26
9. Paleta “La caza del león” p.26
10. Cilindro-sello acadio p.27
11. Cilindro-sello de Uruk p.28
12. Máscara chilkal p.30
13. Arpa manghetu p.30
14. Cuchara zulú p.30
15. Pendiente peul p.31
16. Mujer peul p.31
17. “Hielo”, Thomas Schütte p.33
18. “Silla de piedra”, Scott Burton p.34
19. “Diván”, Scott Burton p.34
20. “Sofá y sillas de metal perforado”, Scott Burton p.35
21. Plaza sur del Equitable Center p.36
22. Mesas y taburetes para la plaza sur del Equitable Center, Scott Burton p.36
23. Montaje de “Mesa y bancos de picnic (Pirámides invertidas)”, Scott Burton p.37
24. “Mesa y bancos de picnic (Pirámides invertidas)”, Scott Burton p.37
25. “Sala de conferencias Louis Kahn”, Siah Armajani p.38
26. “Puente Irene Hixon Whitney”, Siah Armajani p.39
27. “Puente de pesca de Belait”, Siah Armajani p.39
28. Maqueta de “Mesa de picnic para Huesca”, Siah Armajani p.40
29. Instalación para el Alvar Aalto Symposium, Mary Miss p.41
30. Plataforma mirador de la Instalación para el Alvar Aalto Symposium, Mary Miss p.41
31. Vista aérea de “University Hospital Projet”, Mary Miss p.42
32. Sede de la agencia publicitaria Chiat/Day/Mojo, Frank Gehry/Claes Oldenburg p.43

33. Restaurante Fish Dance, Frank Gehry p.44
34. Vista del atrio: Salón de actos "Cabeza de caballo", Frank Gehry p.44
35. "Monjes dolientes", Claus Sluter p.45
36. Cabeza de "Monje doliente", Claus Sluter p.45
37. "Vaso de terracota vidriada", George E. Orh p.45
38. Marquesina de autobús, Frank Gehry p.45
39. Centro de Artes Escénicas Richard B. Fisher, Frank Gehry p.45
40. Maqueta "Cabeza de caballo", Frank Gehry p.46
41. "Pez", Frank Gehry p.46
42. Sala de reunión de la Sede central de Vitra, Frank Gehry p.46
43. Museo Guggenheim de Bilbao, Frank Gehry p.47
44. Maquetas "Residencia Lewis", Frank Gehry p.48
45. Piezas de mobiliario, Frank Gehry p.49
46. Colgantes, Frank Gehry p.50
47. Maqueta Sala de música de la Casa Lewis, Frank Gehry p.50
48. Maquetas, Frank Gehry p.50
49. Gargantilla, Frank Gehry p.51
50. Edificio Nationale-Nederlanden, Frank Gehry p.51
51. "Segundo encuentro", James Turrel p.52
52. Vista desde el interior de "Segundo encuentro", James Turrel p.52

Joyería de naturaleza escultórica

53. Broche de la Casa Fabergé p.57
54. Broche, Georges Braque p.58
55. "Adán", pieza para el cuello, Gijs Bakker p.59
56. Sortija "Sambruson", Helfried Kodré p.59
57. Escultura "Raumtor", Helfried Kodré p.59
58. Adorno de cuerpo, René Lalique p.62
59. "Broches Chicle", Ted Noten p.62
60. Placas para el cuello con paisaje arbolado, René Lalique p.64
61. Clasificación y numeración de chicles p.67
62. "Canto de pájaros", René Lalique p.68
63. "Juego de canicas", Celia Parra p.68
64. Peineta con vid y uvas, René Lalique p.70
65. Peineta con flores, René Lalique p.70

66. Collar, Georges Bouquet p.71
67. Broche de metal p.71
68. Broche "Labios de rubíes", Salvador Dalí p.72
69. Broche, Alexander Calder p.72
70. Colección de joyas "Something special", David Watkins y Wendy Ramshaw p.74
71. Collar de pelo, Mona Hatoum p.75
72. Collar de fieltro, Ane Arias p.75
73. Detalle del alfiler de sombrero "Avispas", René Lalique p.77
74. Collar trenzado, Anna Osmer Andersen p.77
75. Brazaletes, Françoise Van Den Bosch p.81
76. Pieza para los hombros, Emma Van Leersum p.81
77. Collar y brazaletes Tubería de estufa, Gijs Bakker p.82
78. Brazaletes, Marjorie Schick p.82
79. "Máscara", Pablo Picasso p.83
80. "Recorte", Hans Arp p.83
81. "Pendientes-colgantes", Man Ray p.83
82. Objeto para llevar, Lam de Wolf p.85
83. "Brazaletes&Guante", Arline Fisco p.85
84. Sortija "El mundo encima de siete columnas", Aurora Artés Torres p.86
85. "Dos sortijas", Vicki Ambery-Smith p.86
86. Anillo/ pulsera/ complementos, Onno Boekhoudt p.87
87. Grupo de anillos, Wendy Ramshaw p.88
88. Dos anillos/objetos, Carlier Makigawa p.88
89. Colgante "Afrodita", Mercedes Muñoz p.88
90. Anillos, Zoe Arnold p.89
91. Gargantilla de bambú, Tomomi Matsunaga p.90
92. Modelos para anillos, Onno Boekhoudt p.90
93. Anillos, Onno Boekhoudt p.90
94. Anillo "Dedo", Bruno Martinazzi p.91
95. Broche, Robin L. Quigley p.91
96. Pendiente, Gerd Rothman p.91
97. "Colgante Hutsa", Mónica Cristofolletti p.92
98. "Anillo Hutsa", Mónica Cristofolletti p.92
99. "San Francisco", Jorge Oteiza p.92
100. "Caja en piedra B", Jorge Oteiza p.92
101. "Desocupación de la esfera", Jorge Oteiza p.93
102. "Retrato del Espíritu Santo", Jorge Oteiza p.93

- 103. "Punto de contacto", Shinichiro Kobayashi p.95
- 104. Detalle de "Punto de contacto", Shinichiro Kobayashi p.95
- 105. Bloque de jabón con anillos, Isabel Moltó p.95

El cuerpo de las ideas

- 106. Concentración en la mesa de trabajo p.99
- 107. "Homenaje a las víctimas del 11M", Pablo de Arriba y José de las Casas p.101
- 108. Vista exterior "Monumento a las víctimas del 11M", Equipo FAM Arquitectos p.103
- 109. Sala Azul de "Monumento a las víctimas del 11M", Equipo FAM Arquitectos p.103
- 110. Lucernario de "Monumento a las víctimas del 11M", Equipo FAM Arquitectos p.104
- 111. Anillo, Alejandra Hernández p.105
- 112. Anillo, Alejandra Hernández p.105
- 113. Anillo, Alejandra Hernández p.105
- 114. Anillo, Alejandra Hernández p.105
- 115. "YOTUELNOSOTROSVOSOTROSELLOS, arte aplicado e implicado",
Alejandra Hernández p.106
- 116. "Anillos anuales", Dennis Oppenheim p.109
- 117. Alumno considerando la pieza elegida p.109
- 118. Broche "Muérdago", Esther García p.110
- 119. Broche "Hojas de ginkgo", Isabel Gallego p.110
- 120. Boceto p.111
- 121. Modelado de "Margarita" p.111
- 122. Margaritas modeladas p.112
- 123. Preparación de modelos y vertido de escayola p.112
- 124. Modelado de margaritas y negativos de escayola p.113
- 125. Impermeabilización de negativos de escayola p.113
- 126. Negativos y positivos de escayola p.113
- 127. Positivos retocados p.114
- 128. Vertido de silicona p.115
- 129. Vertido de cera en el molde de silicona p.115
- 130. Reproducciones de cera p.115
- 131. Montaje de árboles p.115
- 132. Árbol en el interior del cilindro p.115
- 133. Vertido del revestimiento p.115
- 134. Fundición del metal p.116

135. Centrifuga en funcionamiento p.116
136. Colado del metal p.116
137. Árbol de plata p.117
138. Corte de las piezas p.117
139. "Margaritas", Ane Arias p.117
140. Sortija, Carlos Borau p.118
141. Modelos de sortijas, Alumnos de la Escuela de Arte 3 p.119
142. Sortija fotografiada en tres fases p.120
143. Semillas de ailanto y semillas modeladas p.120
144. Fogoneo de semillas de pasta de plata p.121
145. Collar "Ailanto", Alumnos de joyería p.121
146. Estrella de mar y colgante de estrella, Mónica Cristofolletti p.122
147. Caperuza de bellota y pendientes, Ena Saira p.122
148. Modelos: concha y caperuza de bellota p.122
149. Detalle de modelos naturales p.122
150. Masilla terapéutica de silicona p.123
151. Impresión en la masilla p.123
152. Forma en negativo impresa en la masilla p.123
153. Ahuecado de cera p.123
154. Ceras ahuecadas: anverso y reverso p.123
155. Concha y pendientes p.123
156. Broche, Mónica López p.124
157. Broche, Israel Álvarez p.124
158. Ceras de corte p.124
159. Dibujos técnicos de un colgante p.125
160. Traslado del dibujo a la cera p.125
161. Corte con segueta p.125
162. Limado de cera: perfilado y rebaje p.125
163. Pieza de cera tallada p.126
164. Colgante y pendientes, Felicite Noinville p.126
165. Sortija -dos vistas-, Alejandra Hernández p.127
166. Sortija, Carlos Borau p.128
167. Sortija, Carlos Borau p.128
168. Colgante, Claudia Zúñiga p.130
169. Pendientes, Ernesto Pérez p.130
170. Ceras de modelar comercializadas p.131
171. Fabricación casera de ceras de modelar p.131
172. Modelos preparados para su reproducción p.131

- 173. Vertido de cera p.131
- 174. Modelos originales y sus reproducciones p.131
- 175. Talla de cera p.132
- 176. Pieza de cera pulida p.132
- 177. Sortija, Cristina Correal p.132
- 178. Sortija “Ciucci”, Mónica Cristofolletti /Mayte Timón p.133
- 179. Sortija, Mónica López p.133
- 180. Caja con motivos de inspiración y modelos p.134
- 181. Primeras ideas p.135
- 182. Modelos de anillos, Alumnos de joyería p.135
- 183. Modelo de cera con granos de café p.135
- 184. Granos de café en el interior del marco p.136
- 185. Vertido de silicona en el marco p.136
- 186. Apertura de molde p.136
- 187. Extracción del modelo p.136
- 188. Molde de silicona e inyectora de cera p.136
- 189. Reproducciones en cera de fundir p.136
- 190. Soldado de pernos p.137
- 191. Sortija y modelo p.137
- 192. Sortija y pendientes, Enriqueta Díaz Campos p.137
- 193. Sortija, Mónica López p.138
- 194. Sortija, Mercedes Muñoz p.138
- 195. Sortija de cera -dos vistas- p.139
- 196. Sortija -dos vistas-, Ana Patricia Díaz p.139

Juegos de escala

- 197. “Entrada”, Mónica Sosnowska p.144
- 198. Grupo de esculturas, Henri Matisse p.146
- 199. “Jannette I”, Henri Matisse p.147
- 200. “Jannette II”, Henri Matisse p.147
- 201. “Jannette III”, Henri Matisse p.147
- 202. “Jannette IV”, Henri Matisse p.147
- 203. “Jannette V”, Henri Matisse p.147
- 204. Botones, Alberto Giacometti p.148
- 205. Collar, Alberto Giacometti p.148

- 206. Alberto Giacometti en su estudio p.149
- 207. "El claro", Alberto Giacometti p.149
- 208. Alexander Calder sosteniendo un móvil p.151
- 209. "Palanca", Carl Andre p.153
- 210. Sin título, Robert Morris p.153
- 211. "Costa envuelta", Christo y Jeanne-Claude p.157
- 212. Hojas de olmo, Andy Woldsworthy p.157
- 213. Jardín. Sede central de IBM, Isamu Noguchi p.159
- 214. "Paisaje/Cuerpo/Morada", Charles Simonds p.159
- 215. Charles Simonds trabajando en "Dwelling" p.159
- 216. Charles Simonds junto a "Dwelling" p.160
- 217. "Dwelling", Charles Simonds p.160
- 218. "Pirámide", Miquel Navarro p.162
- 219. "Solar II", Miquel Navarro p.162
- 220. "L'Almodí", Miquel Navarro p.163
- 221. "Minerva paranoica", Miquel Navarro p.164
- 222. "Bajo la luna II", Miquel Navarro p.164
- 223. "Ciudad portátil", Yin Xiuzhen p.166
- 224. Collar y pulsera, Miquel Barceló p.167
- 225. Henri Matisse en su estudio p.168
- 226. Grupo de figuras de dioses mesopotámicos p.172
- 227. Detalle de Astarté con cabeza de pájaro p.172
- 228. Brazaletes p.174
- 229. Pendientes p.174
- 230. Figura de tenante p.175
- 231. Tímpano de la catedral de Ribe p.175
- 232. Decenario de bolsillo p.176
- 233. "Mujer tirada", Kenneth Armitage p.177
- 234. "A Noite", Francisco Leiro p.178
- 235. Serie de tres broches p.178
- 236. "Familia enamorada", Charles Ray p.179
- 237. Sortijas de brillantes p.179
- 238. Dibujo sobre la fachada de un edificio, Jorge Rodríguez p.180
- 239. "Bañista", Francisco Leiro p.181
- 240. "Bañistas en la arena II", Francisco Leiro p.181
- 241. Plaza de San Juan de la Cruz p.182
- 242. "Cuchara-puente y cereza", Claes Oldenburg p.183
- 243. "El flujo de la sangre", Susy Gómez p.183

- 244. "Capsa de Mistos", Claes Oldenburg p.184
- 245. Sortijas "Fuego y Quemado", Susanne Klemm p.184
- 246. "John Weber 1:10, escaneado corporal en 3D de personas vivas", Karin Sander p.185
- 247. Collar- móvil, Viviana Torun p.186
- 248. Collar- móvil sobre el cuerpo, Viviana Torun p.186
- 249. Dibujos de Bruno Martinazzi p.187
- 250. "Dedo de oro", Bruno Martinazzi p.187
- 251. "Dedo", Bruno Martinazzi p.187
- 252. Bruno Martinazzi junto a un grupo de obras p.188
- 253. "Narciso", Bruno Martinazzi p.188
- 254. "Ojo/desarrollo económico", Bruno Martinazzi p.188
- 255. "Epistemo", Bruno Martinazzi p.188
- 256. Anillo "Mujer", Bruno Martinazzi p.189
- 257. Pendientes, Tone Vigeland p.189
- 258. Brazaletes, Tone Vigeland p.189
- 259. Brazaletes, Tone Vigeland p.189
- 260. "Castillo de naipes", Richard Serra p.190
- 261. "Terminal", Richard Serra p.190
- 262. Brazaletes, Tone Vigeland p.190
- 263. Brazaletes, Tone Vigeland p.192
- 264. Brazaletes, Tone Vigeland p.192
- 265. Collar, Tone Vigeland p.192
- 266. Collar sobre el cuerpo, Tone Vigeland p.193
- 267. "Escultura V", Tone Vigeland p.193
- 268. "Escultura II", Tone Vigeland p.193
- 269. Detalle de "Escultura II", Tone Vigeland p.193
- 270. "Escultura VI", Tone Vigeland p.194
- 271. "Pieza de pared", Tone Vigeland p.194
- 272. Fotomontaje p.195
- 273. Fotomontaje p.195
- 274. Maqueta de "Arado curvo", Alexander Calder p.196
- 275. Colgante, Israel Álvarez p.196
- 276. Pendientes, Imma Jansana p.196
- 277. "El viento", Martín Chirino p.196
- 278. "Torsión infinita", Max Hill p.196
- 279. Brazaletes "Infinito", Emito Suo p.196
- 280. Detalle de sortija entrelazada, Ane Arias p.197

281. Detalle de “En las entrañas del árbol”, Andy Goldsworthy p.197
282. Colgante “Campanilla”, Alejandra Hernández p.199
283. Gargantilla “Campanilla”, Ana Patricia Martínez p.199
284. Maqueta de “Marsyas”, Anish Kapoor p.199
285. Detalle de “Marsyas”, Anish Kapoor p.199
286. Detalle del pistilo de una campanilla p.201
287. Lámpara de suelo “Sikus”, Aqua Creations p.201
288. “Espacio vacío”, Anish Kapoor p.201
289. “Al borde del mundo”, Anish Kapoor p.202
290. Gargantilla “Campanilla”, Ana Patricia Martínez p.202
291. Aula de modelado de la Escuela de Arte 3 p.204
292. Anciana padaung p.206
293. Isamu Noguchi con la maqueta de “Mirando al cielo” p.207
294. Fabricación de maquetas de joyas en el aula de modelado p.207
295. “Diccionario para construir: muelle de carga”, Siah Armajani p.209
296. “Diccionario para construir: habitación”, Siah Armajani p.209
297. “Diccionario para construir: puerta holandesa”, Siah Armajani p.209
298. Vista microscópica, fotografía de Rubén Duro p.210
299. Sortija africana p.212
300. Broche “Un día cualquiera”, Ramón Puig Cuyás p.213
301. Gargantilla “Huellas de plata”, Alumnos de joyería p.216
302. Impresiones de cera preparadas para fundir p.216
303. Modelo de anillo y reproducciones de cera p.217
304. Sortija, Ana Rodríguez p.217
305. Sortija, Ena Saira p.217
306. Sortija, M^a Carmen Domínguez p.217
307. Sortija, Diana Hernández p.218
308. Sortija, Felicite Noinville p.218
309. Sortija, Ena Saira p.218
310. Sortija, Cándida de Pedro p.219
311. Sortija, Francisca Díaz-Faes p.219
312. Sortija, Silvia Quesada p.219
313. Sortija, Tatiana Cano p.220
314. Sortija, Cándida de Pedro p.220
315. Sortija, Ena Saira p.220
316. Sortija, Ana Rodríguez p.221
317. Sortija, Francisca Díaz-Faes p.221
318. Sortija, Ana Rodríguez p.221

El escultor y la creación de joyas

- 319. Colgante, Francisco Durrio p.229
- 320. Broche, Francisco Durrio p.229
- 321. Sortija, Francisco Durrio p.229
- 322. Anillo, Manolo Hugué p.231
- 323. Hebilla, Manolo Hugué p.231
- 324. "La ofrenda", Manolo Hugué p.231
- 325. Argolla para fular, Manolo Hugué p.231
- 326. "Busto de mujer", Manolo Hugué p.232
- 327. "Leda y el cisne", Manolo Hugué p.232
- 328. "La noche", Manolo Hugué p.232
- 329. "Mujer y espejo", Manolo Hugué p.232
- 330. Detalle de "Torero saludando", Manolo Hugué p.233
- 331. Flor (crisantemo), Julio González p.234
- 332. Sin título, Julio González p.235
- 333. Colgante, Julio González p.236
- 334. Collar, Julio González p.237
- 335. Collar, Julio González p.237
- 336. Gemelos, Julio González p.238
- 337. Collar, Julio González p.238
- 338. Botones, Julio González p.239
- 339. "Muchacha con cuadrante horario", Julio González p.239
- 340. "Muchacha con rodete", Julio González p.240
- 341. Pendiente, Julio González p.240
- 342. "Desnudo sentado peinándose", Julio González p.241
- 343. Objeto de adorno, Julio González p.242
- 344. "Pequeño rostro", Julio González p.242
- 345. Collar, Julio González p.244
- 346. Maternidad, Julio González p.244
- 347. "Máscara acerada", Julio González p.245
- 348. Broche, Julio González p.246
- 349. "Pequeña máscara recortada de Montserrat", Julio González p.246
- 350. Colgante, Julio González p.247
- 351. "Cabeza con aureola", Julio González p.247
- 352. "Los Enamorados I", Julio González p.248
- 353. Broche, Julio González p.248

- 354. Broche, Julio González p.248
- 355. Broche, Julio González p.248
- 356. Anillo, Pablo Gargallo p.253
- 357. Colgante, Pablo Gargallo p.253
- 358. "Faz de Cristo", Pablo Gargallo p.254
- 359. Anillo de hombre, Pablo Gargallo p.254
- 360. Anillo, Pablo Gargallo p.254
- 361. "Pequeña Máscara con mechón", Pablo Gargallo p.255
- 362. Grupo de joyas, Pablo Gargallo p.255
- 363. "Alfiler", Pablo Gargallo p.257
- 364. "Mascarita de hombre", Pablo Gargallo p.257
- 365. "Joven de pelo rizado", Pablo Gargallo p.257
- 366. "Mujer sentada", Pablo Gargallo p.259
- 367. Medalla a "Enrique Borrás", Pablo Gargallo p.260
- 368. Medalla "VIII congreso de los algodoneros", Pablo Gargallo p.260
- 369. "Retrato de Magali", Pablo Gargallo p.260
- 370. Plantillas para "Pequeña star con flequillo rizado", Pablo Gargallo p.261
- 371. "Pequeña star con flequillo", Pablo Gargallo p.262
- 372. "Pequeña star con mechones", Pablo Gargallo p.262
- 373. "Pequeña máscara de star", Pablo Gargallo p.262
- 374. "Pequeña máscara de arlequín II", Pablo Gargallo p.263
- 375. "Máscara de arlequín sonriente", Pablo Gargallo p.263
- 376. "Cabeza de parisina", Pablo Gargallo p.264
- 377. "Kiki de Montparnasse", Pablo Gargallo p.264
- 378. Tenedor para servir, Alexander Calder p.269
- 379. "Elefante", Alexander Calder p.270
- 380. "El marido celoso", Alexander Calder p.270
- 381. "La cogida", Alexander Calder p.271
- 382. "Broche hoja", Alexander Calder p.271
- 383. "Pez", Alexander Calder p.273
- 384. "Collar", Alexander Calder p.273
- 385. "El Circo", Alexander Calder p.274
- 386. "Tragasables", Alexander Calder p.274
- 387. "La araña", Alexander Calder p.274
- 388. "Alta velocidad", Alexander Calder p.275
- 389. Broche, Alexander Calder p.275
- 390. Pendientes, Alexander Calder p.277

- 391. Pendientes, Alexander Calder p.277
- 392. "De Tom", Alexander Calder p.278
- 393. Módulo de collar (detalle), Alexander Calder p.279
- 394. Roseta de collar (detalle), Alexander Calder p.280
- 395. "Objetos de madera flotante y giros de alambre", Alexander Calder p.281
- 396. Regalo en el 43 cumpleaños de Luisa, Alexander Calder p.282
- 397. "Torso", Eduardo Chillida p.284
- 398. "Yunque de sueños VII", Eduardo Chillida p.285
- 399. "Abesti Gogorra III", Eduardo Chillida p.286
- 400. "Casa de luz III", Eduardo Chillida p.287
- 401. Sin título, Eduardo Chillida p.287
- 402. "Lugar de Encuentro III", Eduardo Chillida p.288
- 403. "Peine del viento", Eduardo Chillida p.289
- 404. "Lurra 81", Eduardo Chillida p.290
- 405. "Lurra Oxido-G251", Eduardo Chillida p.290
- 406. "Cruz", Eduardo Chillida p.291
- 407. "Maternidad", Eduardo Chillida p.292
- 408. Gravitación, Eduardo Chillida p.293
- 409. "Mano", Eduardo Chillida p.293
- 410. "Mano", Eduardo Chillida p.293
- 411. "Bajorrelieve", Eduardo Chillida p.294
- 412. "Abstracción", Eduardo Chillida p.294
- 413. "San Sebastián (Donosita)", Eduardo Chillida p.295
- 414. "Reina Sofía", Eduardo Chillida p.295
- 415. "ONCE", Eduardo Chillida p.296
- 416. Variante de "Museo del Prado", Eduardo Chillida p.296
- 417. "Abstracción", Eduardo Chillida p.297
- 418. Dibujo, Eduardo Chillida p.297
- 419. "Óxido G-329", Eduardo Chillida p.297
- 420. "Gravitación", Eduardo Chillida p.298
- 421. "Homenaje a San Juan de la Cruz", Eduardo Chillida p.299
- 422. "Homenaje a San Juan de la Cruz", Eduardo Chillida p.299
- 423. "Homenaje a San Juan de la Cruz", Eduardo Chillida p.300
- 424. "Fundació Miró", Eduardo Chillida p.302
- 425. "Opus 32 La Joya", Miguel Berrocal p.305
- 426. Axonometría de "Cariátide", Miguel Berrocal p.306
- 427. Alzado de "Richelieu", Miguel Berrocal p.306

- 428. "Opus 107 Mini David", Miguel Berrocal p.308
- 429. "Opus 110 Retrato de Michéle", Miguel Berrocal p.308
- 430. "Opus 113 Alexander", Miguel Berrocal p.309
- 431. Despiece de "Opus 250 Roger de Flor Almogávar I", Miguel Berrocal p.310
- 432. Berrocal junto a "Opus 115 Richelieu" y "Opus 128 Richelieu Big",
Miguel Berrocal p.311
- 433. "Opus 120 bis Micro David", Miguel Berrocal p.312
- 434. "Opus 120 Micro David-libre", Miguel Berrocal p.312
- 435. "Opus 120 Micro David-libre" sobre el cuerpo, Miguel Berrocal p.312
- 436. "Opus 174 Berrocal para San Vicente", Miguel Berrocal p.313
- 437. "Opus 175 Astronauta", Miguel Berrocal p.314
- 438. "Habitación torre de niños", Anthony Caro p.316
- 439. "Norte de Roma", Anthony Caro p.317
- 440. "Broche AA 12", Anthony Caro p.319
- 441. "Titán", Anthony Caro p.320
- 442. "Colgante AA 5", Anthony Caro p.321
- 443. "Pendientes AA 16", Anthony Caro p.322
- 444. "Pieza de mesa XXXVII", Anthony Caro p.323
- 445. "Colgante AA 10", Anthony Caro p.323
- 446. "Cubierta fría", Anthony Caro p.324
- 447. "Colgante AA 2", Anthony Caro p.324
- 448. "Superficies lisas Hot Dog", Anthony Caro p.327
- 449. "Colgante AA 3", Anthony Caro p.327
- 450. "Sorpresa", Anthony Caro p.328
- 451. "Broche AA 13", Anthony Caro p.328
- 452. "Pieza de anaquel para la Nacional Gallery", Anthony Caro p.329
- 453. "Broche AA 11", Anthony Caro p.329
- 454. "Barcelona Rose", Anthony Caro p.330
- 455. "Colgante AA 7", Anthony Caro p.330
- 456. Pieza de plata XV "Puente de sonidos", Anthony Caro p.331
- 457. "Colgante BB 3", Anthony Caro p.332
- 458. "Broche BB 12", Anthony Caro p.332

Aportación personal escultórica y de joyería

- 459. "Candela", Ane Arias p.338
- 460. "Candela", gemelos, Ane Arias p.339
- 461. "Humano Humano...Loto, cloisonné figura 1", Ah Xian p.341
- 462. Jardín vertical en una mediana del Paseo del Prado p.341
- 463. Detalle del Jardín vertical p.341
- 464. Enredadera en la barandilla p.343
- 465. Reflejo de nubes sobre fachada de espejo p.344
- 466. Panal p.346
- 467. Mosaico cerámico p.346
- 468. Sección de col lombarda p.346
- 469. Espirales -pasta alimenticia- p.346
- 470. Detalle de plano de Metro p.347
- 471. Corte de un tallo ampliado, Karl Blossfeldt p.347
- 472. Armazón para cabeza p.347
- 473. Coral marino p.348
- 474. Soporte para libros p.348
- 475. Estrellas de mar p.349
- 476. Varillaje de paraguas p.349
- 477. "Brotes", Ane Arias p.350
- 478. Semillas y hojas en una ramita de olmo p.351
- 479. "Brotes", Ane Arias p.351
- 480. Alfiler "Brote", Ane Arias p.352
- 481. "Prendedor Brote", Ane Arias p.352
- 482. "Sortijas Brote", Ane Arias p.353
- 483. "Pulseras Brote", Ane Arias p.353
- 484. "Rama", Ane Arias p.354
- 485. Detalle de "Rama", Ane Arias p.355
- 486. Detalle de "Rama" y mano p.356
- 487. Collar "Rama", Ane Arias p.356
- 488. Detalle de Collar "Rama" p.357
- 489. "Sortija Rama 1", Ane Arias p.358
- 490. "Broche y pendientes Rama", Ane Arias p.358
- 491. "Sortija Rama 2", Ane Arias p.358
- 492. "Sortija Rama 3", Ane Arias p.358
- 493. Líquenes p.359

- 494. "Líquenes", Ane Arias p.360
- 495. Sortija "Líquén", Ane Arias p.361
- 496. Distintas vistas de "Sortija Líquen", Ane Arias p.362
- 497. "Brazaletes Corteza", Ane Arias p.363
- 498. "Colgante Corteza 1" y detalle del mismo, Ane Arias p.363
- 499. "Colgante Corteza 2", Ane Arias p.364
- 500. "Sortija y pendientes Líquen 1", Ane Arias p.364
- 501. "Campo de margaritas", Ane Arias p.365
- 502. "Margarita", Broche, Ane Arias p.366
- 503. "Pendientes Margarita 1", Ane Arias p.366
- 504. "Gargantilla Margaritas", Ane Arias p.366
- 505. "Pendientes Margarita 2", Ane Arias p.367
- 506. "Almez", Ane Arias p.368
- 507. "Semillas de Almez", pendientes, Ane Arias p.369
- 508. "Gargantilla Almez 1", Ane Arias p.370
- 509. "Sortija Almez", Ane Arias p.370
- 510. "Pendientes Almez 1", Ane Arias p.370
- 511. "Collar Almez", Ane Arias p.370
- 512. "Rizomas", Ane Arias p.371
- 513. "Pendientes Rizoma" en la rama, Ane Arias p.372
- 514. "Colgantes Rizoma 1", Ane Arias p.373
- 515. "Colgante Rizoma 2", Ane Arias p.373